# artedossier

direttore Philippe Daverio

## ICONOGRAFIE PER TEMPI DIFFICILI

Quando il Male è un pipistrello

Scopa, casa e nazione

## IN MOSTRA

Saraceno a Firenze

Fabre a Napoli

## TRADIZIONI E RIEMERSIONI

Togo: il nuovo Palais de Lomé

Gončarova ritrovata

Raffaello e la Domus aurea

Due ritratti del Castagno

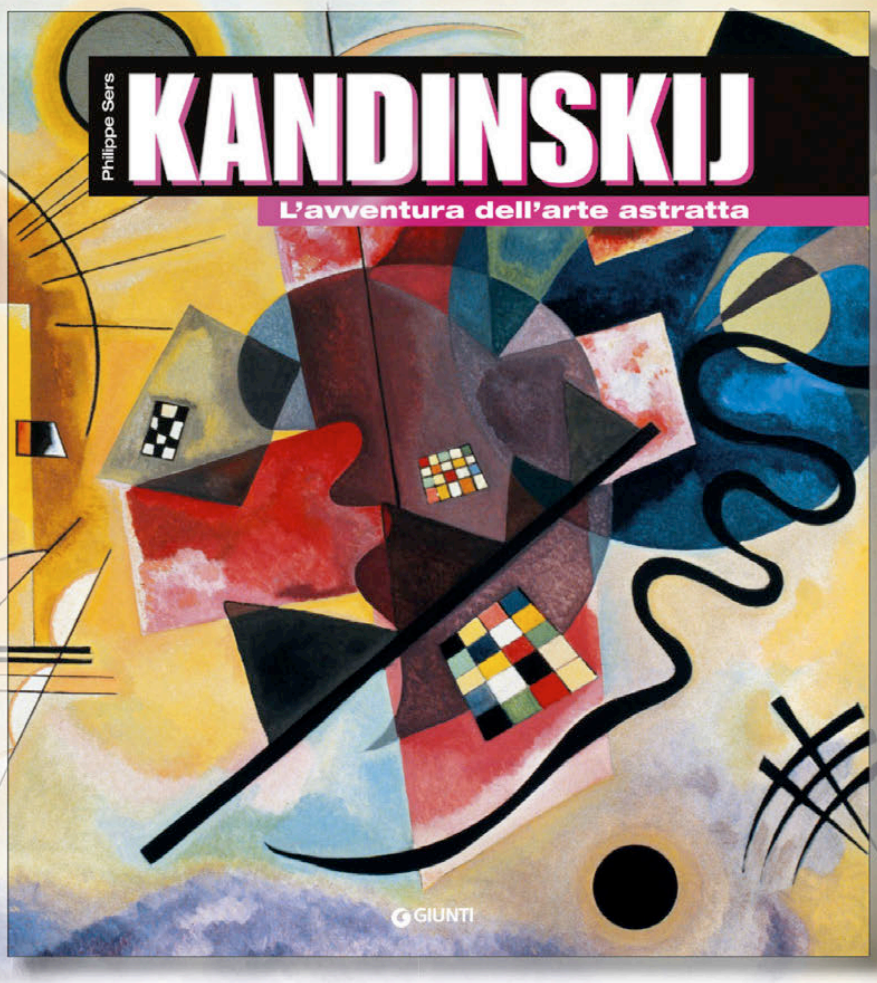
Sutri tra storia e leggende

**DOSSIER ANDREA DEL CASTAGNO DI LUDOVICA SEBREGONDI**

GIUNTI

MENSILE - POSTE ITALIANE SPA - SPEDIZIONE IN A. P. - D.L. 353/2003 (CONV. IN L. 27/02/04 N. 46) ART. 1, COMMA 1 DCB-C1-FI - DISTRIBUZIONE: MEPE - MILANO
ANNO XXXV - NUMERO 377 GIUGNO 2020 - P. I. 24.02.2017 - ISSN 0394-0179 - CM X03770 - € 5,90

# Dopo di lui, l'arte non fu più la stessa. L'opera, le idee, la vita del creatore dell'astrattismo




La ricchezza della vita, dell'opera e del pensiero di Kandinskij (1866-1944) ne fa uno dei principali protagonisti dell'arte del Novecento. Kandinskij ha in qualche modo infuenzato i protagonisti di quasi tutti i movimenti o scuole artistiche dei primi decenni del XX secolo, tra Blaue Reiter e Bauhaus. Questo volume, con il suo ricco apparato illustrativo, presenta l'opera di Kandinskij in modo inedito, cioè nella sua coerenza tra teoria e prassi e nella sua evoluzione interna. L'analisi dell'autore – filosofo e critico d'arte, uno specialista che ha dedicato a Kandinskij decenni di studio – si avvale della documentazione eccezionale a cui ha avuto accesso fin dall'inizio dei suoi lavori sull'artista: gli scritti autobiografici, i testi teorici e la corrispondenza del pittore, che gettano nuova luce su un percorso creativo eccezionalmente fecondo.

Philippe Sers

**KANDINSKIJ**

**L'avventura dell'arte astratta**

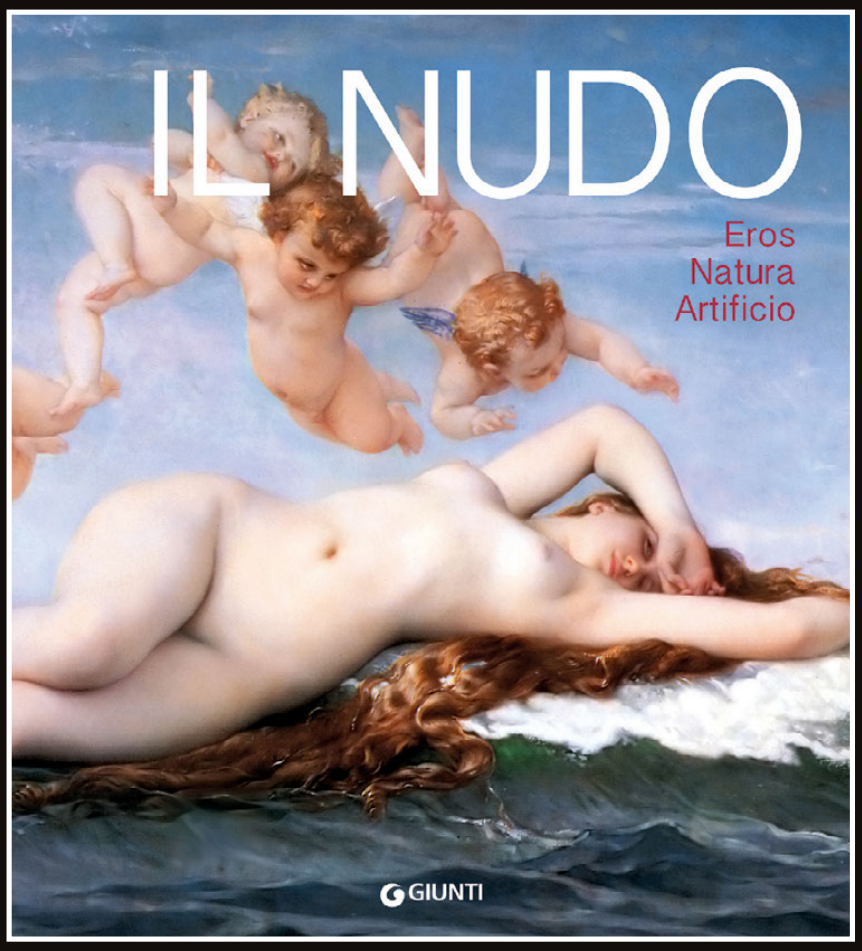
Cartonato
28 x 31 cm
336 pagine
prezzo 68 euro

GIUNTI

Nel cinquecentenario della morte (Raffaello Sanzio, Urbino 1483 – Roma 1520), un libro che raccoglie le principali opere del pittore e architetto rinascimentale. Uno dei massimi artisti italiani, attivo nelle Marche, in Toscana e alla corte papale. Un modello di bellezza, eleganza, cultura capace di rimanere un riferimento quasi leggendario per cinque secoli.

**Dossier Gold Raffaello**
**Cartonato**
**con sovracoperta**
**20 x 24 cm**
**128 pagine**
**14 euro**

GIUNTI




**Cartonato**
**con sovracoperta**
**26 x 28,5 cm**
**240 pagine**
**39 euro**

La raffigurazione del corpo umano nudo è uno dei soggetti più antichi e ricorrenti nella storia dell'arte. Dalle Veneri preistoriche ai kouroi greci, dai bassorilievi dei templi indiani al David di Michelangelo, alle ninfe rubensiane, a Canova, a Klimt, fino a oggi, gli artisti non hanno mai smesso di essere interessati alla sua rappresentazione. Alla storia del nudo artistico è dedicata questa nuova edizione di un classico che raccoglie testi di alcuni specialisti dei diversi periodi e ambiti culturali. Un libro affascinante, che mostra come il concetto di nudità si sia spesso intrecciato a quello di bellezza, e ci accompagna in un viaggio nel rapporto fra nudità ed eros, tra arte e libertà dei costumi (o dai costumi).

GIUNTI

**artedossier**
Mensile culturale di GIUNTI EDITORE

**Numero 377 - GIUGNO 2020**
(chiuso in tipografia il 30 aprile 2020)
Contiene inserti redazionali

**Direttore** PHILIPPE DAVERIO
**Comitato scientifico:**
Rosalba Amerio Tardito, Achille Bonito Oliva, Christoph L. Frommel, Augusto Gentili, Irving Lavin, Jolanda Nigro Covre, Antonio Paolucci, Giandomenico Romanelli, Orietta Rossi Pinelli, Nicola Spinosa, Claudio Strinati, Alessandro Tomei, Matthias Winner

**Direttore responsabile**
**Direttore editoriale**
Claudio Pescio

**Redazione**
Ilaria Ferraris (caporedattore)
Giovanna Ferri (editing e coordinamento)
Michela Ceccantini (segreteria di redazione)
Sara Draghi (responsabile web e social)

**Grafica e impaginazione**
Leonardo Di Bugno

**Hanno collaborato a questo numero**
Enrica Crispino (redazione Dossier e controllo fattuale),
Gloria Fossi
Ilaria Rossi

**Ricerca iconografica**
Claudia Hendel
Elisabetta Marchetti

**Pubblicità e marketing**
Antonella Rapaccini
e-mail a.rapaccini@giunti.it
tel. 055 5062277

**Pubblicità interna**
Edoardo Frascino (grafico)

**Concessionaria pubblicità**
Progetto srl
Trento 38122 - via Grazioli 67
Milano 20137 - via Tacito 6
Roma 00186 - piazza di Campitelli 2
tel. 0461 231056
e-mail info@progettosrl.it
www.progettosrl.it

**Direzione, redazione e amministrazione**
Giunti Editore
via Bolognese 165 - 50139 Firenze
Tel. 055 50621 - Fax 055 5062298
per contattare la redazione:
www.artedossier.it/contatti
www.giunti.it

**Prezzi per l'Italia**
Prezzo di copertina € 5,90
Abbonamento annuale € 48
Iban IT61D0760102800000012940508
c.c.p. 12940508 intestato
ad Art e Dossier - Firenze
L'abbonamento può essere richiesto anche via SMS scrivendo "artedossier" al n. 3480976204 e sarete contatti.
(Costo del servizio pari a un normale SMS)

**Servizio abbonati**
Tel. 055 5062424 (lunedì - venerdì 9-18)
Fax 055 5062397
e-mail periodici@giunti.it
www.giuntiabbonamenti.it

GIUNTI

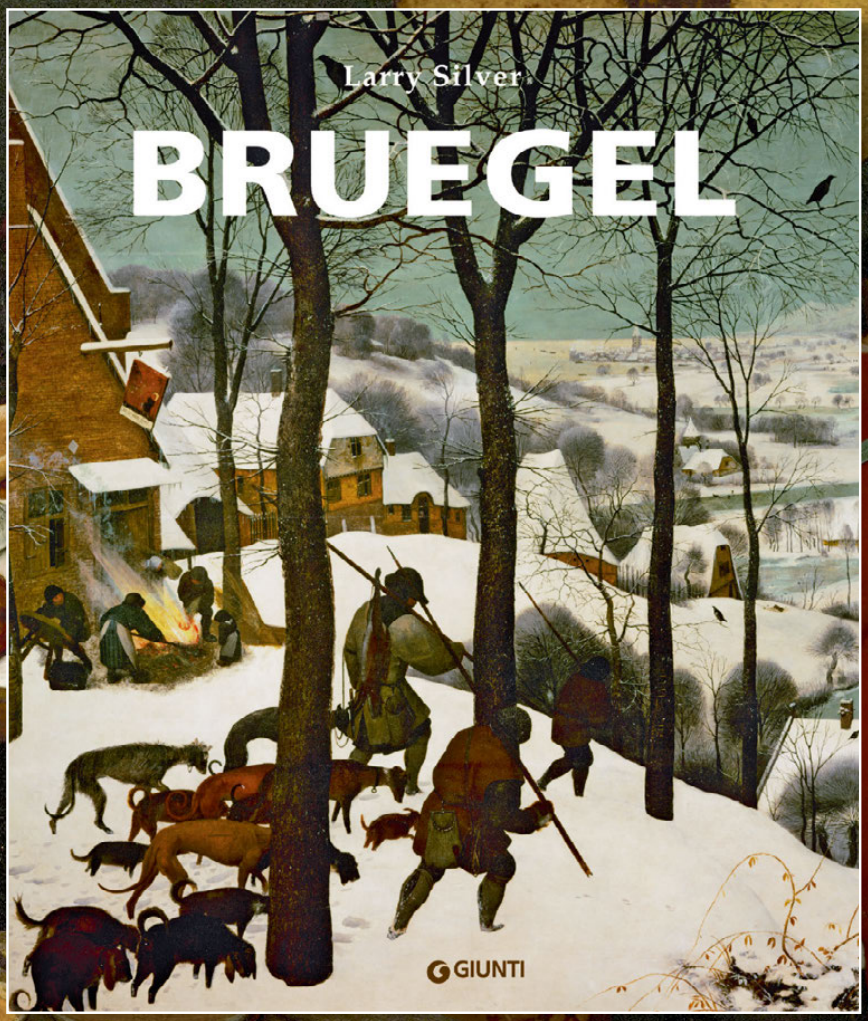
editoriale

GIUGNO 2020

# Una paura del diavolo

Mentre scriviamo siamo ai primi di maggio, e ancora non sappiamo quando arriverà il "dopo". E nemmeno se somiglierà al "prima", o (peggio) a un sinistro prolungamento dell'"adesso" con in più un sottile velo d'ansia a tormentare una quotidianità precaria e complicata da nuove regole e timori perennemente sottotraccia.
Chissà. Mai come adesso è stato lampante che il futuro è ignoto; possiamo solo immaginarlo a partire da ciò che conosciamo, prepararci come faremmo per un viaggio in un posto dove non siamo mai stati, studiare il presente, imparare dal passato, leggere gli indizi.
"Art e Dossier" ha continuato, anche in questi mesi difficili, a cercare di darci indizi da leggere, spunti di riflessione colti dal mondo delle arti visive; che mai come adesso hanno dato senso al loro essere appunto solo "visive", da guardare su un display ma infrequentabili, come congiunti segregati in luoghi irraggiungibili.
In questo numero troverete un paio di articoli che girano attorno a due temi con i quali abbiamo scoperto di dover fare i conti nelle molte settimane trascorse in un'indesiderata convivenza col virus: i pipistrelli e lo stare in casa. I primi si sono riaffacciati alla nostra consapevolezza col loro profilo peggiore lo scorso febbraio. In quel momento ci siamo accorti che non si presentavano nelle vesti di Batman né in quelle dei simpatici animaletti che andavano riabilitati in quanto formidabili divoratori di zanzare (qualche anno fa era di moda allestirgli una casetta in giardino, la batbox, ricordate?). No, stavolta, come i diavoli della nostra copertina il pipistrello usciva furtivo da una caverna in un'orrida personificazione del Male, e in queste pagine andremo a rintracciare le sue prime interpretazioni del ruolo nel mondo dell'arte.
E cercheremo anche di capire qualcosa di più su un tempo e un luogo in cui l'arte colse al volo i due volti di una tendenza in formazione: da un lato la casa come bisogno di stabilire una distanza fisica e spirituale rispetto a un "fuori" minaccioso, dall'altro la pratica igienica come garanzia di protezione da ogni possibile contagio.
Continueremo poi a raccontare opere riscoperte, mostre, musei, luoghi da proteggere o da ritrovare quando, forse presto, arriverà quel "dopo" e uscire di casa non ci farà più sospettare un pipistrello dietro ogni angolo buio.

Claudio Pescio




Pieter Bruegel il Vecchio (1525/1530 circa -1569) è tornato al centro dell'interesse nel quattrocentocinquantesimo anniversario della sua morte, il 2019.
È stata l'occasione, anche, per dare finalmente un'edizione italiana, riveduta e corretta dall'autore, a questo ampio studio di Larry Silver, fondamentale inquadramento di uno dei maggiori artisti del Cinquecento fiammingo ed europeo.
Il libro analizza, spiega, confronta, colloca nella corretta prospettiva ogni disegno, ogni stampa, ogni dipinto del maestro, con un apparato di immagini prodigioso per qualità e dettagli.

**Cartonato**
**con sovracoperta**
**27,5 x 32,5 cm**
**464 pagine**
**80 euro**

GIUNTI

**giugno** 2020


6 **Art news**

7 *save italy*
*Saper copiare, a volte, è segno di saggezza* di Leonardo Piccinini

9 *camera con vista*
*Anne verrà* di Luca Antoccia

10 *arte contemporanea*
*Le Love Stories di Vezzoli* di Cristina Baldacci

12 *storie a strisce*
*Cosa rende memorabile un graphic novel?* di Sergio Rossi

14 *blow up*
*Lange* di Giovanna Ferri

16 *architettura per l'arte*
*L'atelier di un nuovo umanesimo* di Aldo Colonetti

20 **Grandi mostre. 1**
Tomás Saraceno a Firenze
**Jam session cosmica** di Arturo Galansino

26 **Musei da conoscere**
Palais de Lomé a Lomé (Togo)
**Un'oasi di storia e cultura** di Riccarda Mandrini

32 **XXI secolo**
Le opere di Jan Fabre a Napoli
**Rosso sangue, rosso corallo** di Melania Rossi

36 *la pagina nera*
*La caserma ormai svuotata è una falla smisurata*
di Fabio Isman

40 **Studi e riscoperte. 1**
Natalja Gončarova: *Quattro evangelisti* e l'*Icona del Salvatore*
**Un ritrovamento inaspettato** di Marina Giorgini

46 **Studi e riscoperte. 2**
Il neosettecentismo nel secondo Ottocento
**Il linguaggio della nuova borghesia**
di Alessio Costarelli

52 **Studi e riscoperte. 3**
Nascita dell'interno domestico nella pittura olandese del XVII secolo
**La scopa della repubblica** di Claudio Pescio

60 **Grandi mostre. 2**
Raffaello e la Domus aurea
**L'immaginazione al potere** di Vincenzo Farinella

66 **Studi e riscoperte. 4**
Un doppio ritratto attribuito ad Andrea del Castagno
**Due volti sottratti all'oblio** di Angelo Tartuferi

72 **Letture iconologiche**
Diavoli e pipistrelli
**Presenze demoniache** di Mauro Zanchi

78 **Luoghi da conoscere**
Sutri
**Nel verde sulla roccia** di Sergio Rinaldi Tufi

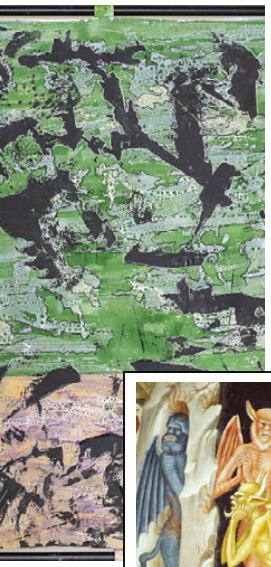
84 *l'oggetto misterioso*
*Il sorriso dell'uomo-leone* di Gloria Fossi

88 **Aste e mercato**
a cura di Daniele Liberanome

90 *in tendenza*
*Ogni spazio ha una sua storia* di Daniele Liberanome

92 *il gusto dell'arte*
*L'invenzione dell'architetto* di Ludovica Sebregondi

94 **Cataloghi e libri** a cura di Gloria Fossi

**In copertina:**
Andrea di Bonaiuto, *Discesa di Gesù agli inferi* (1365-1368), particolare, Firenze, Santa Maria Novella, Cappellone degli spagnoli, pp. 72-77.

**DOSSIER:**
**Andrea del Castagno**
**di Ludovica Sebregondi**

Art e Dossier è su Facebook, Twitter, Instagram, Pinterest e YouTube

On line gli indici di tutte le annate di
**artedossier**
www.artedossier.it

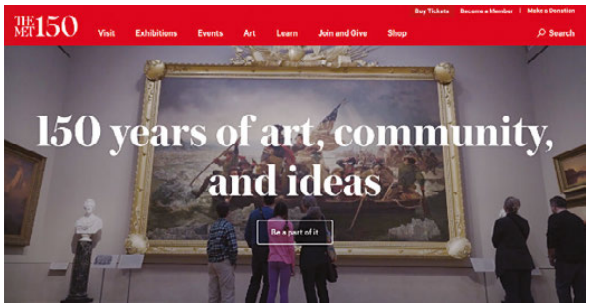
art news

GIUGNO 2020

Tutte le news sono su artedossier.it

# Metropolitan Museum e MET Breuer

**NEW YORK**




Quest'anno il Metropolitan Museum di New York compie centocinquant'anni. Dal sito online del Met il direttore Max Ollein, assieme al presidente Dan Weiss, spiega la situazione di emergenza nella sede chiusa, per poi raccontare, con suggestive immagini d'epoca, la lunga storia del più noto museo statunitense: www.metmuseum.org/metmedia/video/directors-message/150th-anniversary-message-2020. Oltre agli approfondimenti su collezioni e singoli capolavori, il sito del Met presenta un video, *Painting after all*, girato a porte chiuse al Met Breuer (sezione distaccata dedicata all'arte contemporanea). Qui il grande artista tedesco Gerhard Richter (Dresda 1932) interagisce con le sue opere nelle sale della mostra a lui dedicata: www.metmuseum.org/metmedia/video/collections/modern/gerhard-richter-exhibition-tour

# Peggy Guggenheim e la sua città

**VENEZIA**

L'americana Peggy Guggenheim (1898-1979) amò Venezia più d'ogni altra città, e nel 1949, dopo aver abitato a Parigi, Londra, New York, la scelse come sua definitiva dimora. La sua collezione d'arte europea e americana del XX secolo, fra le più notevoli del mondo, com'è noto è conservata nell'arioso museo di palazzo Venier dei Leoni, affacciato sul Canal grande, dove Peggy abitava. Nel sito www.guggenheim-venice.it è possibile visitare virtualmente il museo e le sue raccolte, esposte, in tempi normali, a rotazione. Inoltre, le piattaforme social del museo pubblicano news settimanali e molte curiosità, fra le quali la famosa lettera dedicata dalla collezionista statunitense a Venezia: «Un canto, un'ode a una città unica», quanto mai fragile in questi tempi. Fra le iniziative, la rilettura a puntate dell'appassionante autobiografia *Una vita per l'arte*, letta in inglese dalla nipote Karole Vail, direttrice del museo, e in italiano. Il podcast è scaricabile gratuitamente: https://soundcloud.com/guggenheim-venice

*Al momento di andare in stampa con questo numero della rivista, il mondo è ancora in lockdown per la crisi sanitaria globale causata dal COVID-19. Musei, sedi espositive, teatri, cinema, istituzioni culturali di ogni tipo sono chiusi (le riaperture saranno differenziate a seconda delle disposizioni dei vari paesi). Le iniziative online si sono moltiplicate, per garantire comunque un servizio pubblico. Per rivivere capolavori più o meno conosciuti, musei, tematiche figurative, in modo virtuale, segnaliamo alcune fra le migliaia di proposte, molte accessibili anche sulle piattaforme Facebook, Instagram, Twitter, Linkedin. Podcast e palinsesti comprendono visite, presentazioni, conversazioni virtuali, spesso con spazi dedicati ai bambini. Fra i principali hashtag che hanno ricevuto adesione dei musei: #IoRestoaCasa #larteresiste #viaggioinitalia #paesaggioitaliano #MySweetQuarantine #MuseumFromHome.*

# Museo del Prado

**MADRID**

Il Prado propone brevi video in tutte le lingue dei suoi diversi funzionari. Fra questi, *Il Prado senza confini*, commentato da Andrés Ubeda, direttore aggiunto della Conservazione e Investigazione del museo spagnolo www.museodelprado.es/en/whats-on/multimedia/il-museo-del-prado-senza-confini-el-museo-del/5150ec46-0e62-83b1-7933-ab00931c7e6d. Segnaliamo inoltre un video in spagnolo con l'interpretazione inedita e notevolissima del *Giardino delle delizie* (in foto), capolavoro di Bosch, da parte di un fisico dell'Università di Barcellona, in dialogo con Alejandro Vergara, conservatore della pittura fiamminga del Prado (*Física: Creación del Universo*) www.youtube.com/watch?v=Sj3fkaegAuU. Infine, una divertente rivisitazione delle *Quattro stagioni* di Vivaldi, interpretata dalla bravissima cantante e performer Sheila Blanco: https://www.youtube.com/watch?v=D26Xz9TuqAg&feature=emb_rel_end

# saper copiare, a volte, è segno di saggezza

saper copiare, a volte, è segno di saggezza

di Leonardo Piccinini

Domenica 5 aprile 2020 verrà ricordata come una delle date più tragiche e insieme solenni nella storia delle isole britanniche. Il primo ministro Boris Johnson ricoverato, un numero infinito di morti per coronavirus. Che il momento fosse grave stava a dimostrarlo il memorabile, conciso discorso (appena quattro minuti) pronunciato dalla regina Elisabetta in tv dal castello di Windsor. Un'immagine potentissima per dignità, compostezza, di un capo di Stato che a dispetto della veneranda età tiene fede ai propri impegni. L'eleganza di Elisabetta, la spilla verde "ton sur ton", l'ambientazione armoniosa degli State Apartments di Windsor: incuriosito dall'arredo faccio una veloce ricerca online. Il ricchissimo patrimonio della Corona (dunque nazionale) è infatti interamente visitabile online sul sito del Royal Collection Trust. Migliaia di dipinti, arredi e oggetti, un mare magnum di meraviglie consultabile e aggiornato. Ed ecco il sofisticato "cabinet" (www.rct.uk/collection/21696/cabinet#/referer/370517), visibile alle spalle della regina, nella sua residenza, durante il messaggio alla nazione. Opera di Adam Weisweiler, uno dei più importanti ebanisti di Luigi XVI, presenta al centro una placca in porcellana di Sèvres datata 1768 e aggiunta al mobile negli anni Venti dell'Ottocento, quando Giorgio IV fece risistemare gli appartamenti di Windsor dall'équipe guidata da Wyatville.

**Windsor Castle, 5 aprile 2020: la regina Elisabetta parla alla nazione alle prese con il coronavirus. Alle sue spalle uno splendido "cabinet" visibile online, come tutto il patrimonio della Corona. Perché non prendere esempio e rendere fruibile virtualmente anche gli arredi del palazzo del Quirinale?**

Un pensiero a questa veloce ricerca e al vastissimo patrimonio di arredi conservati qui in Italia, al palazzo del Quirinale: purtroppo non esiste un sito analogo a quello inglese che descriva i singoli pezzi d'arredo. Un vero peccato, perché sul più alto colle di Roma i Savoia raccolsero un'infinità di mobili, arazzi, oggetti (si pensi solo agli orologi!) provenienti dalle dimore dei regni preunitari, da Torino, Parma, Modena, Genova… "A modest proposal" alla Presidenza della Repubblica: perché non servirsi dello straordinario repertorio in più volumi frutto dello studio e della passione di Alvar González-Palacios, realizzato ormai più di vent'anni fa (e difficilmente reperibile), e renderlo consultabile online? Saper copiare, alle volte, è segno di saggezza! ▲

A sinistra, la regina Elisabetta da Windsor Castle, lo scorso 5 aprile, durante il discorso pronunciato alla nazione per l'emergenza sanitaria del coronavirus.

Alle sue spalle e in alto, il "cabinet" di Adam Weisweiler (1785-1795 circa) della Royal Collection Trust.

# TATE

**LONDRA**

All'insegna del "Goditi l'arte ovunque tu sia", il sito della Tate (www.tate.org.), comprensivo delle diverse sedi della prestigiosa istituzione britannica, propone video e approfondimenti sui capolavori delle collezioni e sulle rassegne che avrebbero dovuto intrattenere i visitatori nella tarda primavera 2020. Oltre a un virtual tour alla mostra dedicata ad Andy Warhol (www.youtube.com/watch?v=ZjgAd6Z-dd0) e a quella su Aubrey Beardsley, artista nella Londra tardo-vittoriana (www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/aubrey-beardsley/exhibition-guide), sono molte le proposte sulle tematiche artistiche, come quella sugli animali nell'arte (www.tate.org.uk/art/animals-and-art). Ricco di proposte e giochi interattivi il sito dedicato ai ragazzi: www.tate.org.uk/kids. Inoltre, per gli adulti, una serie di quiz, realizzati in collaborazione con uno psicoterapista: ognuno può rispondere, e vedere online, in tempo reale, il profilo del proprio stato d'animo in relazione a un'opera della Tate: «How are you feeling?»: www.tate.org.uk/art/quiz-how-are-you-feeling

# Galleria dell'Accademia

**FIRENZE**

La Galleria dell'Accademia di Firenze offre ai bambini alcuni suggerimenti sull'opera più celebre del museo, il *David* di Michelangelo (in foto). Dal sito si possono scaricare alcuni pdf per giocare con la scultura, conoscere la sua storia, imparare alcuni termini artistici, e scrivere o disegnare le proprie impressioni: http://www.galleriaaccademiafirenze.beniculturali.it/galleria/3/didattica

# Il restauro della peste

**FIRENZE**

Quanto mai attuale, per il soggetto rappresentato, una serie di video sul restauro in corso, per il momento sospeso, del *San Giovanni di Dio che guarisce le vittime della peste*, grande tela dipinta nel 1756 da Violante Ferroni, artista da riscoprire nella Firenze del XVIII secolo. Il restauro, condotto da Liz Wicks e Marina Vincenti sotto l'egida di Adavancing Women Artists, è il primo del progetto *L'arte della guarigione*: http://advancingwomenartists.org/news-it/videos-it#Video_20

# VILLA CARLOTTA

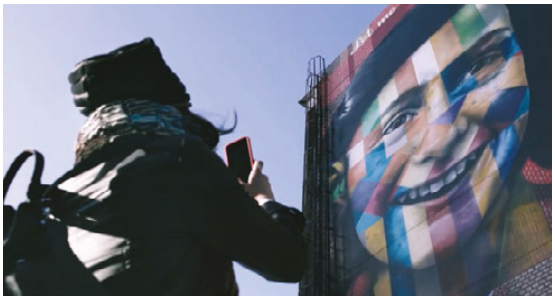
**TREMEZZINA (COMO)**

Gli ambienti raffinati di villa Carlotta, un tempo abitata dal conte Sommariva, collezionista e amico di Napoleone, dalla principessa Carlotta di Prussia e dal duca Giorgio II di Meiningen, conservano preziosi arredi e raccolte d'arte. Immersa in un parco affacciato sul lago di Como, di solito apre le porte a fine marzo. Quest'anno ci accoglie "dalla finestra web", mostrandoci la spettacolare fioritura di primavera e illustrandoci i capolavori della collezione e le loro vicende. Oltre che ai social (www.facebook.com/villacarlottalakecomo, #villacarlotta_lakecomo), il racconto è affidato al sito ufficiale https://www.villacarlotta.it/it/mostre/il-racconto-delle-collezioni/ e a un bellissimo, poetico video, *Villa Carlotta dorme*: www.youtube.com/watch?time_continue=6&v=OvqPCfJFmD0&feature=emb_title

Camera con vista

# ANNE VERRÀ

di Luca Antoccia



Per una volta la camera con vista, che questa rubrica evoca, è dedicata a quella reale e speciale da cui Anne Marie Frank guarda il mondo, da cui scruta nuvole e porzioni di cielo azzurro con la stessa attenzione con cui studia i movimenti dei passanti per la strada, alla ricerca di indizi sulla fine della guerra. È un'immagine presa dal ricchissimo e bellissimo documentario *#Anne Frank. Vite parallele*. Guardare è amare, amare la vita e gli altri. Questo vale per Anne, per le registe (Sabina Fedeli e Anna Migotto) e per gli attori. La camera da cui si affaccia Anne, in uno straordinario spezzone cinematografico di repertorio, è uno dei cuori segreti del film. Per un attimo sorride, poi viene evidentemente chiamata e si volta verso l'interno, per poi tornare a guardare davanti a sé la strada, i canali, le persone. Questa è la magia di questa ragazzina e insieme del cinema che, diversamente da una foto, sottrae al tempo e alla morte non solo un attimo ma anche un'intera, preziosissima, sequenza di movimenti, preziosi proprio perché quotidiani. In essi l'atto di guardare sembra esserne, come una splendida metafora, premessa e suggello. Le due registe sono andate a scovare lo sguardo vigile e vivo di altre Anne, oggi novantenni, sue coetanee ma sopravvissute ai campi di sterminio. Con la scommessa, forse, che dai loro occhi, dalle loro vite e ferite, torti e riparazioni, possa arrivarci un po' della esperienza vissuta da Anne Marie Frank, e allo stesso tempo quella parallela vita che non c'è stata ed è solo cinematografica. Scommessa vinta, come quando, in un delicato passaggio, siamo alle prese con tre generazioni che hanno sofferto la tragedia della Shoah sulla propria carne e psiche anche se in modo diverso: Adriana, la nonna sopravvissuta, la figlia, il giovanissimo nipote che, al posto dei tanti possibili disegni, si fa tatuare sul braccio il numero della nonna, una volta entrato finalmente in contatto con lei, con il suo passato, con il proprio futuro nel campo di concentramento. È un film che apre al domani e si rivolge a ogni adulto capace di trasmettere valori, a educatori e insegnanti come a studenti, specialmente della scuola superiore. La quindicenne che fa da "fil rouge" al film sulle tracce della protagonista, andando da Auschwitz ad Amsterdam, passando per Parigi e Praga, inviando brevi post su Instagram, è il simbolo di tutte le Anne che, speriamo libere, verranno. ▲

Alcune scene di *#Anne Frank. Vite parallele* (2019), di Sabina Fedeli e Anna Migotto.

# Le Love Stories di Vezzoli

le Love Stories di Vezzoli

Cristina Baldacci

*Love Stories* è il progetto online a cui Francesco Vezzoli ha dato il via il 4 maggio scorso sull'account Instagram della Fondazione Prada per parlare di sentimenti e relazioni durante la quarantena e la serrata dei musei. In forma di sondaggio, invita i followers di uno dei social network più popolari, specialmente tra i ventitrentenni, a partecipare a un racconto collettivo che, com'è tipico di Vezzoli, esplora, sovvertendoli, i codici comunicativi abituali rivisitando un ampio ventaglio di modelli culturali. In questo caso, il discorso amoroso così com'è stato trattato, tra gli altri, dal teatro lirico, dal «viaggio sentimentale» di Laurence Sterne, dai film d'inchiesta di Pier Paolo Pasolini e Luigi Comencini, dal cult movie di Arthur Hiller, dai saggi-indagine di Roland Barthes e Alberto Arbasino. Ne abbiamo parlato con Eva Fabbris, che del progetto è curatrice.

**Parlare di sentimenti e relazioni durante la quarantena imposta dal "lockdown" è alla base del progetto di Francesco Vezzoli, trasferito sull'account Instagram della Fondazione Prada. La parola alla curatrice Eva Fabbris**

*Come vi siete riorganizzati nello spazio virtuale e com'è nata l'idea per quest'opera digitale?*

Fin dall'inizio del "lockdown", Fondazione Prada ha riflettuto sull'opportunità di creare aperture nuove per rimanere in contatto con il pubblico, con progetti di ricerca online che riattivano nel presente la storia e l'archivio della Fondazione e che si possono seguire sul nostro sito (www.fondazioneprada.org). Le nostre attività sono basate sulla convinzione che la cultura aiuti a capire i cambiamenti e da questo deriva un'attenzione costante al futuro: ci siamo chiesti come poter parlare di futuro e come continuare la ricerca in questo senso con le sedi espositive chiuse. Con Vezzoli e il suo *Comizi di non-amore* (2004), la Fondazione aveva già messo in atto un ripensamento del metodo dell'inchiesta, che è stato reinventato attraverso il "cinéma vérité" e che Pasolini per primo ha ripreso con *Comizi d'amore* (1965) per fare un ritratto dell'Italia e delle sue abitudini sentimentali e sessuali, con un'attitudine sagacemente critica, ma anche affettuosamente ironica, lontana dalla parodia e vicina allo studio sociale. Questi sono tutti aspetti riconsiderati da Vezzoli per *Love Stories*, che reinventa ancora una volta il medium attraverso il quale interagire con un'ampia platea per intercettarne e capirne i sentimenti.

*La scelta di Instagram è particolarmente interessante perché impone un formato specifico, un determinato modo operativo. Citando McLuhan si potrebbe quasi dire che «il medium è il messaggio».*

Se nel 2004 il reality show, a cui si ispira *Comizi di non-amore*, era un formato televisivo sperimentale di cui si parlava come di una moda trash, probabilmente passeggera, che invece, come sappiamo, è ancora piuttosto vitale, oggi è indubbio che i mezzi di comunicazione più usati, soprattutto tra i giovani, sono i social media. Per "entrare nella

Francesco Vezzoli
ritratto da Ugo Dalla Porta.

pelle" di Instagram Vezzoli ha scelto la più dinamica e interattiva delle opzioni di questo social media, le sue veloci stories (foto o brevi video che vengono caricati temporaneamente sui profili). Ha elaborato una serie di domande su temi affettivi, organizzate attorno a nuclei tematici che si rifanno ad arie d'opera. Ciascun nucleo è composto da cinque domande con due risposte a scelta. Ogni giorno viene pubblicata una domanda sul canale Instagram della Fondazione, dal lunedì al venerdì, per dieci settimane. Il sondaggio, a cui possono partecipare tutti gli iscritti al social, è commentato ogni domenica da un personaggio della cultura e dello spettacolo o da un influencer. Per il progetto queste figure hanno un ruolo analogo a quello dei "amici di strada" che in *Comizi d'amore* aiutavano Pasolini a riflettere sulle indicazioni raccolte parlando con le persone.

*E le immagini scelte per il sondaggio, che ruolo hanno nella costruzione di questo diario settimanale sull'amore?*

Avendo Vezzoli una cultura visiva, nonché televisiva e cinematografica, molto ampia, la scelta delle immagini attinge a bacini molto vari, spaziando dall'iconografia dell'arte a quella pop, politica e hollywoodiana. Le immagini sono lo spunto per sollecitare la reazione del racconto di un sentimento o di una vicenda amorosa. Il tema centrale è l'amore con tutti gli stati d'animo che ne fanno parte: solitudine, romanticismo, ossessione… Marilyn, Pasolini, la Callas, Wallis Simpson, ma anche Jennifer Lopez o Madonna sono solo alcuni dei personaggi, con le loro storie, citati come riferimenti visivi, pressoché universali, da Vezzoli. Tanto l'immagine presentata è canonica, quanto la richiesta linguistica che l'accompagna, quindi la domanda, punta al cuore dell'individuo chiamato a rispondere. C'è spesso una frizione tra parola e immagine, che è un tratto caratteristico di Vezzoli. Il risultato finale sarà un racconto frammentario – non siamo più nell'epoca delle grandi narrazioni – ma condiviso e compartecipe, a tratti serio o persino caustico, a tratti ludico, di come l'amore è vissuto e immaginato oggi.

*L'online come cambia il fare mostre e l'essere curatore?*

Questo momento ci ha sollecitati a considerare l'online come un'ulteriore sede della Fondazione. Articolare questo pensiero insieme a un artista sensibile alla specificità dei media come Vezzoli ci ha aiutati ad abbracciare le sperimentazioni che questa prospettiva porta con sé.

Anche se la relazione diretta, in presenza, è qualcosa di cui si sente la mancanza, il nostro rapporto con gli artisti non è cambiato, anzi lo scambio con loro continua a essere un meraviglioso stimolo alla creazione di nuovi modi per condividere le idee. ▲

Due immagini del progetto *Love Stories - A Sentimental Survey* (2020) realizzato da Francesco Vezzoli.

*Love Stories - A Sentimental Survey*
progetto di Francesco Vezzoli
Instagram
@fondazioneprada
#fondazioneprada
#VezzoliLoveStories
www.fondazioneprada.org

# COSA RENDE MEMORABILE UN GRAPHIC NOVEL?

**Centinaia di pagine non sempre rendono un graphic novel appetibile dal punto di vista narrativo a dispetto, magari, della bellezza e dell'efficacia dei disegni e dei colori**

di Sergio Rossi

Si dice che ogni scrittore brinda quando il suo manoscritto supera le cento pagine perché è passato ufficialmente da racconto lungo a romanzo. Se nel mondo delle lettere è difficile definire un testo "romanzo" o "racconto" a seconda della sua lunghezza, nel mondo del fumetto la questione è ancora più ardua, dato che il numero di pagine in cui si svolge una storia può dipendere da specifiche regole editoriali stabilite a priori per ottimizzare i costi di produzione. Un esempio sono i volumi "alla francese", come quelli di *Asterix*, che sono libri cartonati di grande formato con quarantasei pagine a colori. Queste regole sono state in parte scardinate nel tempo a partire dagli anni Settanta dello scorso secolo fino ad arrivare all'odierna pluralità di formati, foliazioni e stili. Questa diversità di produzione fa però sorgere la domanda se possiamo parlare di graphic novel anche per opere del passato nate quando agli autori era chiesto di contenere le proprie storie in un numero di pagine prestabilito. Per rendersi conto di questo problema, prendiamo quattro libri a fumetti usciti in questi mesi. Iniziamo con il bellissimo volume di grande formato (21,5 x 30 cm) *Alack Sinner: l'età dell'innocenza* (426 pagine, bianco e nero, cartonato, nuova traduzione di Fiorella Di Carlantonio), primo tomo di due, edito da Oblomov. Il libro raccoglie le storie scritte e disegnate dagli argentini Carlos Sampayo e José Muñoz dedicate al detective privato Alack Sinner, un ex poliziotto dalla complessa vita personale che si muove in una New York più inventata che reale e per questo trasfigurata in un luogo mitico fuori dal tempo. Nate per le pagine della rivista "alterlinus" tra il 1975 e il 1981, queste storie sono qui proposte in un formato più grande che esalta lo straordinario segno di Muñoz, mentre la lunga intervista finale ai due autori a cura di Goffredo Fofi, realizzata per l'edizione originale francese, mette in risalto il dietro le quinte della lavorazione. Le prime dieci storie hanno una lunghezza ben definita tra le venti e le trenta pagine, mentre l'undicesima, *Trovare e ritrovare*, ne ha ottantaquattro. Questo volume è quindi una raccolta di racconti o di romanzi a fumetti? Al lettore la sentenza. Per chi scrive, si tratta comunque di undici capolavori assoluti del fumetto mondiale, ognuno dei quali ha una densità narrativa superiore a quella di molti graphic novel che hanno molte più pagine. Per rendersene conto basta leggere

Dall'alto: la copertina di *Alack Sinner: l'età dell'innocenza* (2019), di Carlos Sampayo e José Muñoz; la copertina di *Ombelico infinito* (2020), di Dash Show.

A destra,
le copertine
di *Celestia*
(1 vol. 2019)
(2 vol. 2020),
di Manuele Fior.

In basso,
la copertina
di *Clyde Fans*
(2019),
di Seth.

*Ombelico infinito* dell'americano Dash Show edito da Coconino Press - Fandango (traduzione di Francesco Pacifico, brossura): 720 pagine in bianco e nero per raccontare sei giorni di una famiglia disfunzionale, quando forse ne basterebbero molte meno. Ogni singola azione è raccontata in sequenze composte da una miriade di vignette che, disposte in pagine di piccolo formato, allungano a dismisura la narrazione e determinano la mole di questo libro curatissimo sotto ogni aspetto grafico ma dalla densità narrativa finale molto vaga rispetto alle notevoli capacità grafiche dell'autore. Analogo discorso per *Celestia*, il nuovo lavoro di Manuele Fior che Oblomov pubblica in due tomi (brossura) da 144 pagine l'uno dove, a parte la bellezza dei disegni e dei colori, si sente la mancanza di una solida drammaturgia narrativa che porti a compimento una storia dal bel sapore fantascientifico, che quindi rimane più nelle buone intenzioni dell'autore che nelle pagine realizzate.

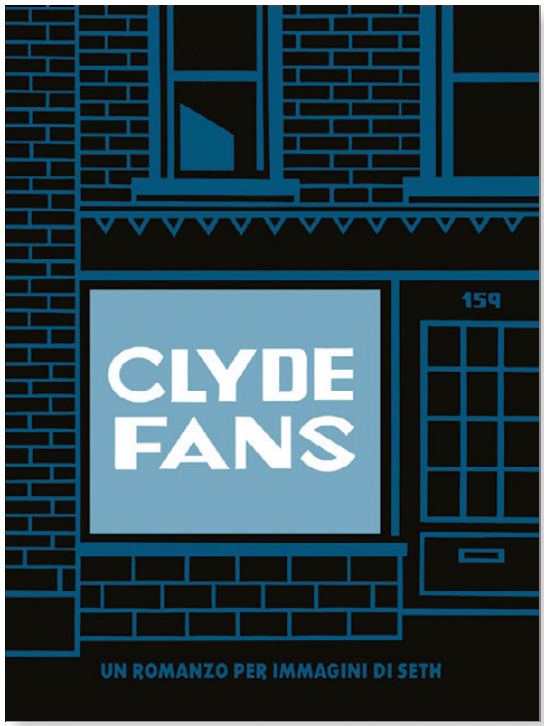
Altro discorso riguarda invece per *Clyde Fans* (traduzione di Leonardo Rizzi, cartonato, Coconino Press - Fandango), dove le 488 pagine scritte e disegnate dal canadese Seth in venti anni di lavoro si vorrebbe non finissero mai, tanto è il piacere della lettura che regala a ogni pagina a partire dalla confezione grafica. Attraverso il romanzo in cinque parti dei due fratelli titolari della ditta canadese di ventilatori Clyde Fans – uno chiuso nel suo mondo, l'altro più ciarliero e sanguigno –, Seth, al secolo Gregory Gallant, racconta l'amore e le ferite che nascono dalle relazioni familiari e la malinconia di vite non vissute tramite dialoghi brillanti, suggestive sequenze senza parole, oggetti di antiquariato, edifici abbandonati ed episodi in apparenza minimi di vita quotidiana: un vero romanzo a fumetti assolutamente da leggere, rileggere, ammirare. ▲

Carlos Sampayo, José Muñoz
*Alack Sinner: l'età dell'innocenza*
traduzione di Fiorella Di Carlantonio
pp. 426, bianco e nero, cartonato
€ 45
Oblomov, Quartu Sant'Elena (Cagliari)

Manuele Fior
*Celestia*
voll. 1 e 2
pp. 144 ciascuno, colore, brossura
€ 18 ciascuno
Oblomov, Quartu Sant'Elena (Cagliari)

Dash Show
*Ombelico infinito*
traduzione di Francesco Pacifico
pp. 720, bianco e nero, brossura
€ 32
Coconino Press-Fandango, Bologna

Seth
*Clyde Fans*
traduzione di Leonardo Rizzi
pp. 488, colore, cartonato
€ 42
Coconino Press-Fandango, Bologna



blow up

# LANGE

di Giovanna Ferri

Stati Uniti: dopo il crollo della Borsa di Wall Street nel 1929 il paese si trova a fare i conti con una crisi senza precedenti, che prosegue nel decennio sucessivo con conseguenze devastanti. Oltre alla perdita di denaro da parte degli investitori, molte banche falliscono privando dei depositi i loro clienti. Gli istituti finanziari sopravvissuti alla rovina riducono drasticamente il credito alle imprese costrette così a tirare avanti tra mille difficoltà o a chiudere i battenti. Da qui licenziamenti di massa, disoccupazione dilagante, abbassamento dei salari e contrazione della domanda di beni e servizi. Una situazione drammatica che ebbe gravi ripercussioni su scala mondiale.

Proprio negli anni della Grande depressione, la produzione di Dorothea Lange (1895-1965), fino ad allora concentrata sui ritratti, cambia direzione. Un giorno, nel 1933, la fotografa americana, affacciandosi dalla finestra del suo studio di San Francisco, si sofferma a guardare la gente per strada. Viene attratta da un giovane operaio, probabilmente disoccupato, che dimostra incertezza su dove andare e su cosa fare. L'unico dato inequivocabile è rappresentato dall'essere assorto nei suoi pensieri e nel suo mondo: testa china, spalle al muro e vicino a lui alcuni arnesi da lavoro.

Le fotografie qui riprodotte sono conservate al MoMA - Museum of Modern Art di New York.

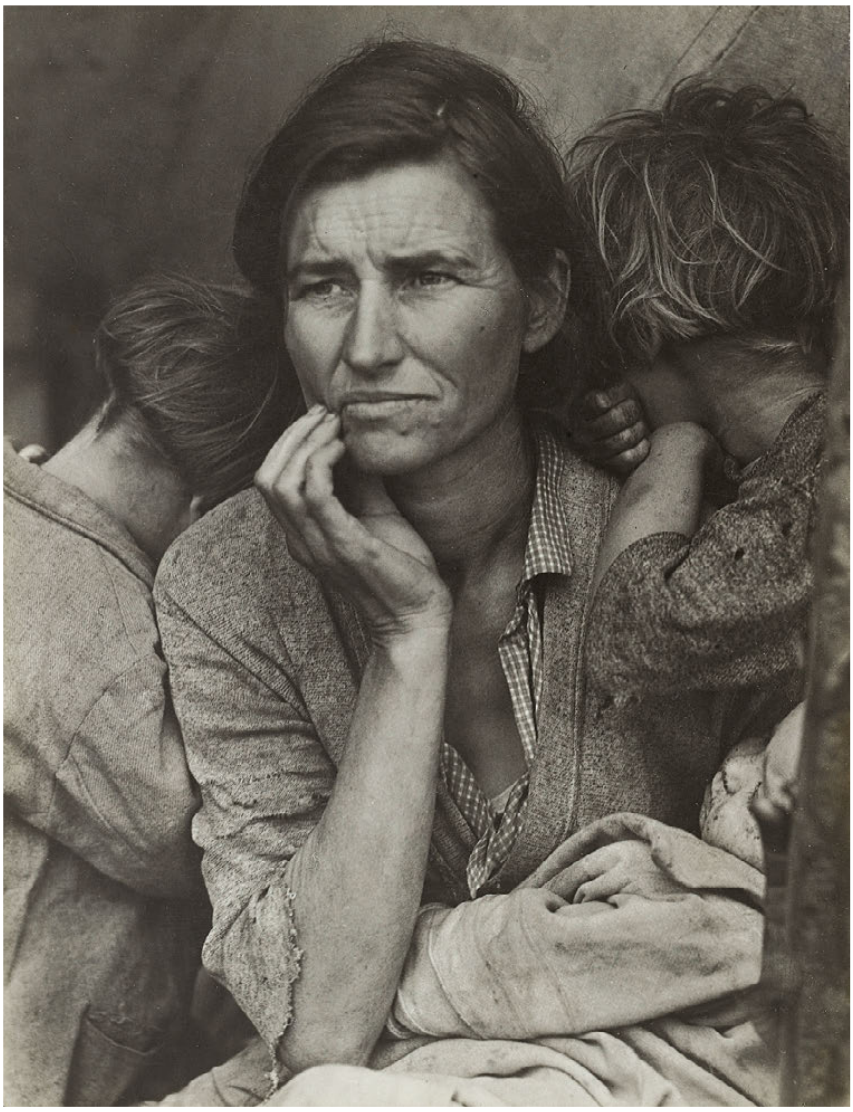
*Angelo bianco: in fila per il pane, San Francisco* (1933).

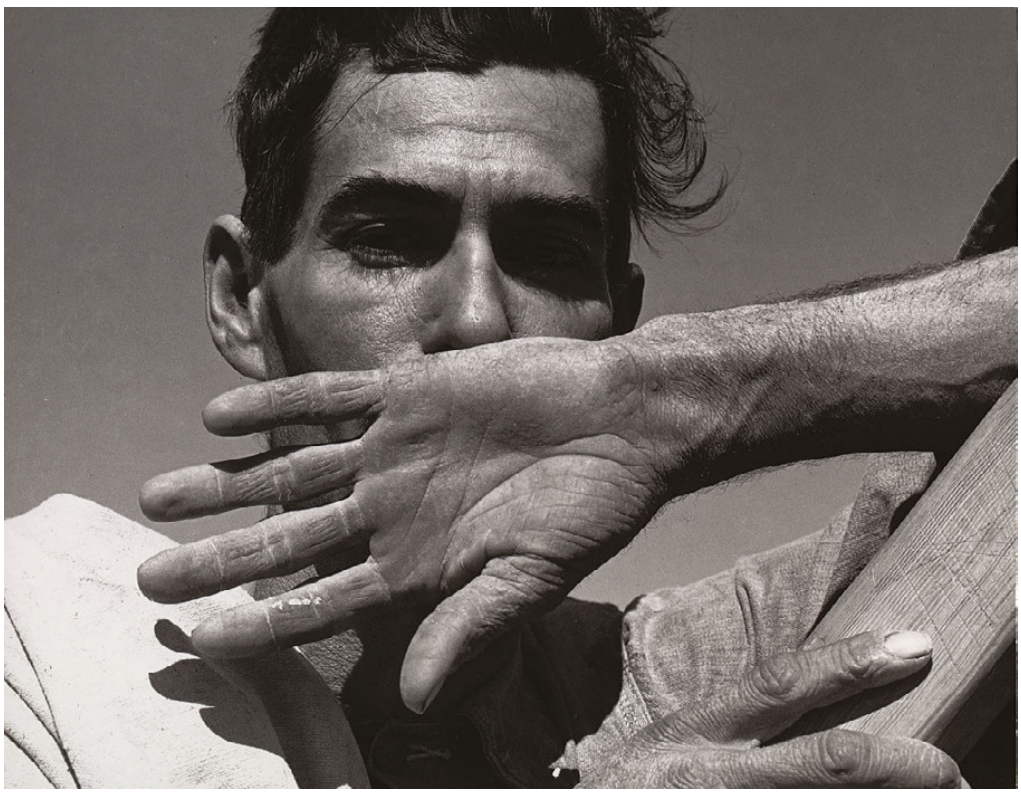
Da quel momento Lange decide di rivolgere il suo interesse a quello che succede fuori del suo ambiente protetto. In quello stesso giorno esce e scatta la prima di una lunga serie di immagini caratterizzate da inquadrature essenziali, da strutture compositive semplici ma dotate di una profonda capacità narrativa. Percorrendo la via dove si trova il suo laboratorio arriva nel centro della zona portuale: un gruppo di persone aspetta di ricevere gratuitamente cibo, distribuito da una donna chiamata "l'angelo bianco". Il suo obiettivo si posa su un anziano signore, stretto nel suo cappotto logoro come il cappello, calato sugli occhi, che copre gran parte del viso. Appoggiato a una transenna, di spalle agli altri, l'uomo, che custodice tra le braccia un contenitore di latta, è raccolto nella sua silenziosa attesa. Una testimonianza di concreta disperazione ben adatta a esprimere il senso di fragilità causato dalla destabilizzazione economica dell'epoca.

Quel desiderio di entrare nella realtà delle esperienze individuali, sempre con il dovuto rispetto e sensibilità, si consolida in occasione dell'incontro con Paul Schuster Taylor, economista agrario e secondo marito dell'artista. Lui le propone di documentare quanto accade nelle campagne della California dove i contadini messicani sono sostituiti dagli agricoltori bianchi del Midwest in cerca di lavoro perché costretti a

lasciare le loro terre a causa di coltivazioni intensive e di altri disastri ambientali e trasformazioni sociali. In quell'occasione impara da Taylor a prendere appunti e a scrivere le didascalie così da contestualizzare con precisione le scene fotografate. Esempio del loro proficuo sodalizio professionale *American Exodus* (1939), progetto editoriale concepito per raccontare i costi della Depressione nell'Ovest degli Stati Uniti.

L'importanza delle parole unite alle immagini la ritroviamo ampiamente descritta nella mostra del **MoMA - Museum of Modern Art, *Dorothea Lange: Words & Pictures***, sospesa per l'emergenza sanitaria causata dal coronavirus ma fruibile online da fine aprile (quando stiamo andando in stampa), nell'ambito del programma **Virtual Views (www.moma.org)**. A cura di Sarah Meister, River Bullock, Beaumont & Nancy Newhall, con la collaborazione di Madeline Weisburg, il percorso espositivo comprende – oltre a lettere, materiali di archivio e pubblicazioni storiche – circa cento scatti conservati nel museo newyorchese. Di questa raccolta fanno parte sia *Angelo bianco: in fila per il pane, San Francisco* (1933), di cui abbiamo parlato sopra, sia la celebre *Madre migrante, Nipomo, California* (marzo 1936), realizzata in un campo che ospitava tantissimi braccianti impiegati nella raccolta di piselli. Qui il focus, sapientemente calibrato in un'armonica distribuzione di luci e ombre, è all'interno di un campo visivo ben circoscritto occupato dalla presenza della donna e dei suoi figli. Nessun elemento ulteriore distrae l'osservatore dalla potenza espressiva di questa "mater" poco più che trentenne ma con un volto già segnato dalla sofferenza. Una sofferenza simbolo di un'intera nazione, che la rende consapevole ma che non le impedisce di mantenere uno sguardo lucido, trasparente e proiettato verso un domani dove vive la speranza di una possibile rinascita. ▲





Dall'alto:
*Madre migrante, Nipomo, California* (marzo 1936);
*Raccoglitore migrante di cotone, Eloy, Arizona* (1940).

# L'ATELIER DI UN NUOVO UMANESIMO

**Da gennaio di quest'anno, a Milano è nato Meet, il primo Centro internazionale italiano per rendere accessibile la cultura digitale. Un luogo di incontro, condivisione, creatività e inclusione**

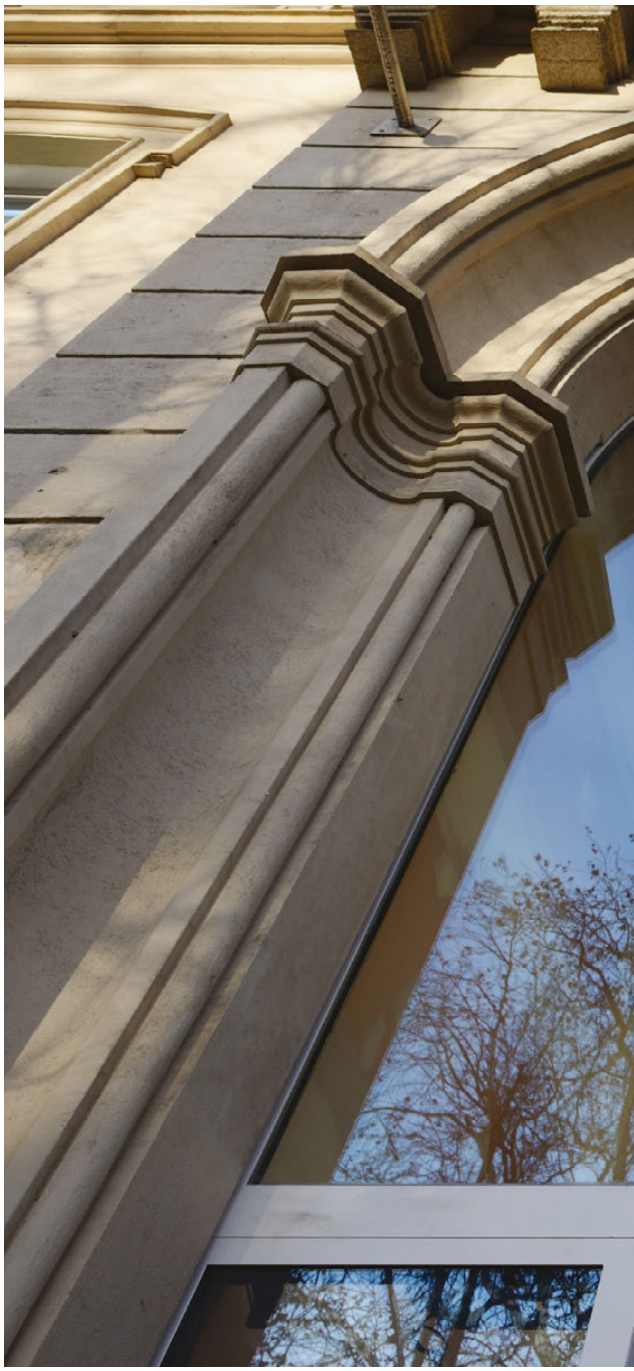
di Aldo Colonetti

La cultura digitale è fondamentale in questo momento drammatico del nostro paese e del mondo intero; il coronavirus ci ha costretto a fare i conti con una condizione di vita e di lavoro mai apparsa dal secondo dopoguerra a oggi sulla faccia della terra. D'ora in avanti, progettare, lavorare e sperimentare cultura avranno altri significati e probabilmente altre procedure nelle quali i linguaggi della comunicazione e delle relazioni, fondati sul modello digitale, avranno un peso specifico determinante: i musei, le attività formative, la conoscenza in generale dovranno mettere in atto nuovi strumenti, dialogando sempre e comunque con la materialità delle "cose".

Da questo punto vista, è fondamentale l'apertura a Milano del Meet, il primo Centro internazionale per la cultura digitale in Italia, che vede la luce grazie alla stretta collaborazione di due realtà, uniche e straordinarie nel panorama del nostro paese, come la Fondazione Cariplo e Meet The Media Guru, piattaforma di idee ed eventi fondata da Maria Grazia Mattei, attiva dal 2005 nell'ambito della ricerca tecnologica. Il nuovo spazio museale, diretto dalla stessa Mattei, farà in modo che questo tipo di conoscenza si trasformi in un fenomeno culturale più diffuso.

«La cultura digitale è da intendere come un nuovo umanesimo che tiene insieme passato, presente e futuro: la filosofia del nostro progetto mette al centro l'idea di un laboratorio speciale che guarda in avanti, senza dimenticare da dove veniamo», precisa la direttrice.

Nel centro di Milano il museo, con più di 1500 metri quadrati in uno storico palazzo di Porta Venezia, affacciato sui giardini pubblici Indro Montanelli, si sviluppa su tre piani con annesso un auditorium. È stato completamente trasformato dall'architetto Carlo Ratti, direttore del Mit Senseable City Lab presso il Massachusetts Institute of Technology di Boston. «Il modello che ho utilizzato è quello di rendere gli spazi "seamless e digitali", ovvero senza soluzione di continuità e immersivi, in modo tale che ogni visitatore si senta spettatore e insieme protagonista. Percorsi, livelli diversi di interconnessione, il fuori che diventa dentro e viceversa, senza mai perdere di vista dove siamo. Lo sguardo sulla realtà esterna ci dovrà sempre guidare, dal bar-ristorante al piano terra fino alle aule e al grande spazio centrale immersivo. È un lavoro di connessione progettuale, dove è stato fondamentale l'apporto immaginifico di un caro amico, l'architetto Italo Rota».



In queste pagine sono riprodotte alcune immagini del Meet, il primo Centro internazionale per la cultura digitale in Italia realizzato a Milano grazie a Meet The Media Guru con il sostegno di Fondazione Cariplo.
Il nuovo spazio, inaugurato a gennaio 2020, è stato progettato da Carlo Ratti con la collaborazione di Italo Rota.

Il progetto ha avuto, nella fase iniziale e di sviluppo, la direzione di Andrea Cancellato che ha portato la grande esperienza di sedici anni di Triennale, oltre a quella di presidente di Federcultura. Main partner è Intesa San Paolo, con la collaborazione di Fondazione Fiera Milano, Repower e Sigest, mentre le istituzioni culturali e accademiche di riferimento sono George Brown College di Toronto e il Politecnico di Milano.

Come ha sottolineato Giuseppe Guzzetti, fino al maggio del 2019 presidente di Fondazione Cariplo, protagonista insostituibile per la realizzazione del Meet, l'importante iniziativa mira a creare «creatività, inclusione sociale, opportunità per i giovani per fare in modo di utilizzare appieno le potenzialità che il digitale offre per lo sviluppo economico e per la crescita delle persone».

Avrà un ruolo cruciale questo nuovo spazio, oggi più di ieri: conferenze, mostre, workshop, incontri pubblici, attività formative, servizi e consulenze per le imprese. Meet fa parte di una rete di oltre cinquanta centri europei di cultura digitale, ma crediamo che, come scrive Maria Grazia Mattei, «sarà completamente nuovo e originale perché intorno a noi ci sono territori, progettisti, sistemi produttivi che hanno sempre intrepretato il design e il progetto come linguaggio della differenza: cultura digitale non come omologazione conoscitiva ma in quanto apertura sul mondo, inteso come insieme di diversità». ▲

Meet, Centro internazionale di cultura digitale
Milano
www.meetcenter.it

Qui sopra, una sala vista dall'alto.

A destra e nella pagina a fianco, altri due ambienti del Meet.

**Grandi mostre. 1**
Tomás Saraceno a Firenze

# JAM SESSION COSMICA

È possibile immaginare una nuova era geologica dove possiamo rivendicare il diritto a respirare senza sostanze nocive, dove l'aria diventa realmente un bene collettivo e dove l'uomo non sia più elemento centrale ma parte di un tutto? Per Tomás Saraceno, sì. E ce lo dimostra con le installazioni esposte a Palazzo Strozzi, qui illustrate dal direttore della nota istituzione fiorentina.

Arturo Galansino

Per un artista contemporaneo esporre a Palazzo Strozzi implica misurarsi con uno dei simboli del Rinascimento. Per Palazzo Strozzi fare una mostra d'arte contemporanea non significa solo costruire un'esperienza estetica, ma vuol dire prendersi la responsabilità, propria di un'istituzione che vuole parlare al proprio tempo, di trattare i temi più rilevanti del nostro presente.

L'arte di Tomás Saraceno (San Miguel de Tucumán, Argentina, 1973) ci fa riflettere su problemi e sfide della nostra era, l'Antropocene, divenuti sempre più urgenti,

*Thermodynamic Constellation* (2020).

come l'inquinamento, i cambiamenti climatici, la sostenibilità, il superamento di barriere geografiche e sociali.

A Palazzo Strozzi la sua visione aperta e interconnessa, che schiude mondi utopici e allo stesso tempo reali, è resa unica dal confronto con un edificio simbolo della cultura umanistica. La mostra *Tomás Saraceno. Aria* (inaugurata il 22 febbraio e, a fine aprile quando stiamo andando in stampa, chiusa e in attesa di riapertura a causa dell'emergenza coronavirus), uno dei più ampi progetti espositivi realizzati dall'artista, attraverso un profondo e originale dialogo tra storia e contemporaneità propone un cambiamento del modello di riferimento: dall'uomo al centro dell'universo, concetto fondante dell'umanesimo, all'uomo come parte di un tutto in cui ricercare una nuova armonia attraverso la distruzione di ogni gerarchia e visione piramidale.

L'umanesimo stesso, incarnato dall'*Uomo vitruviano* di Leonardo, espressione delle leggi scientifiche che governano il mondo così come le proporzioni dell'architettura di Palazzo Strozzi, viene superato perché nella

*Flying Gardens* (2020).

**Dare voce al non visibile e al non umano, a tutti quei processi misteriosi e impercettibili che dominano il cosmo e che ci sfuggono**

fede umanistica nelle capacità dell'uomo di dominare la natura troviamo i prodromi dell'Antropocene. Attraverso le opere di Tomás Saraceno, Palazzo Strozzi diventa invece un dispositivo comunicante la complessa rete che collega il microcosmo delle particelle e del pulviscolo al macrocosmo dei soli e delle galassie, una "jam session" cosmica in cui gli elementi che costituiscono l'universo si rivelano quali miriadi di suoni di un'orchestra vivente e in evoluzione. Ogni concezione antropocentrica viene scossa e rimessa in discussione dando voce al non visibile e al non umano, ovvero a tutti quei processi misteriosi e impercettibili che dominano il cosmo e che ci sfuggono, evocando una nuova prospettiva verso cui dirigere il nostro futuro. Tomás Saraceno lavora con un approccio interdisciplinare, annullando divisioni di genere, gerarchie di saperi, portando all'estremo la varietà e l'ibridazione che hanno caratterizzato la cultura artistica fiorentina nei secoli. Proprio le ricerche di Leonardo sul volo e le sue macchine volanti sono antenati delle sculture *Aerosolar* di Saraceno, più leggere dell'aria e in grado di librarsi e muoversi in cielo senza uso di combustibili fossili.

Accanto agli elementi scientifici e tecnologici, coesistono nel lavoro di Saraceno suggestioni più esoteriche, evocanti quelle componenti simboliche e inconsce che guidano il nostro destino. L'artista, rievocando la divinazione "ngámm", in uso presso la popolazione mambila in Camerun, decodifica i misteriosi messaggi dei ragni grazie alle *Arachnomancy Cards*, un mazzo di trentatre carte per consultare gli oracoli-ragnatele. Utilizzate come strumenti narrativi, come in un calviniano "Palazzo dei destini incrociati", le carte guidano il visitatore attraverso la mostra, svelando e velando al contempo i significati di ciascuna delle nove installazioni e creando inaspettate connessioni tra elementi apparentemente lontani. Araldi

Dall'alto:
*Aerographies* (2020);
*Webs of At-tent(s)ion* (2020), particolare.

d'aracnomanzia, queste carte discendono dai tarocchi quattrocenteschi, gioco di società e repertorio simbolico in voga presso le corti del tempo.

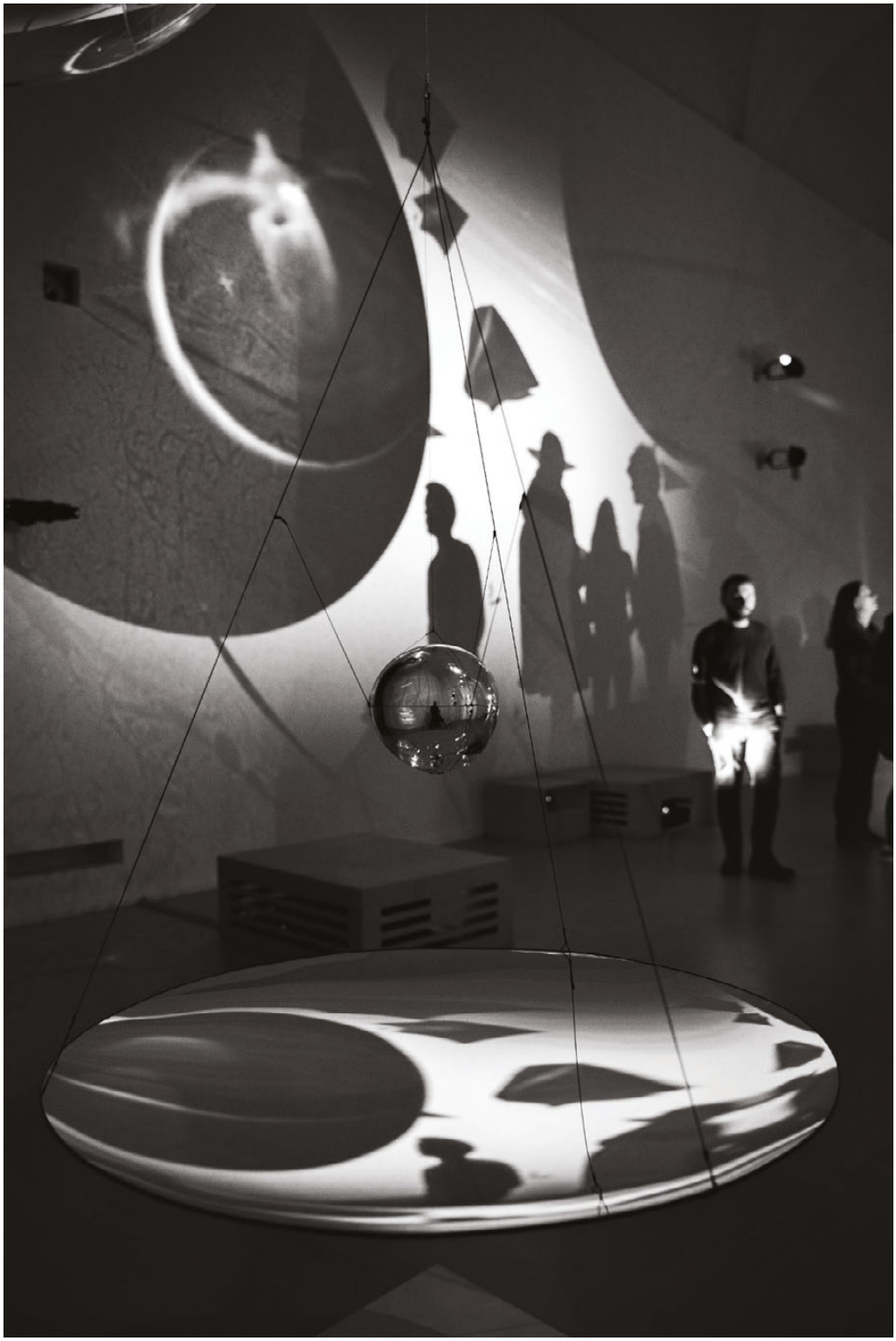
Il titolo *Aria*, oltre a riferirsi a temi ed elementi caratteristici del lavoro dell'artista, vuole essere un monito al rispetto del pianeta e della sua atmosfera ormai compromessa e prefigurare il passaggio dall'Antropocene all'Aerocene, una nuova era geologica sviluppata attorno a questo preziosissimo elemento, in cui l'"homo sapiens" si evolverà nell'"homo flotantis", imparando a vivere e viaggiare galleggiando nell'atmosfera, in un nomadismo aereo affrancato tanto dai combustibili fossili quanto dalle frontiere che ne limitano il pensiero e l'esistenza. L'aria è l'elemento in cui viviamo, una piattaforma condivisa con tutti gli altri esseri viventi, ogni respiro è un universo complesso che contiene miliardi di molecole che volano più veloci del suono, scontrandosi tra loro milioni di volte al secondo. Parafrasando il fisico e matematico Evangelista Torricelli (1608-1647), nuotiamo in un oceano d'aria, un oceano oggi inquinato da elementi tossici che limitano il nostro diritto a respirare. Sempre più oggi si impone un discorso politico intorno all'aria, colonizzata, stretta da confini territoriali, devastata da materie nocive e onde radio, trasformata in un bene per pochi.

Nell'aria galleggiano le grandi sfere specchianti di *Thermodynamic Constellation*, ancorate al cortile di Palazzo Strozzi e pronte per spiccare il volo verso una nuova era in sintonia con l'atmosfera liberata

## Con il nostro movimento nell'aria diventiamo comparse del teatro di ombre

dalle emissioni nocive; nell'aria si espande il concerto di *Sounding the Air* e si alza il pulviscolo che pervade la ragnatela amplificata di *Particular Matter(s) Jam Session*, facendoci entrare nell'universo sensoriale di un ragno; con il nostro movimento nell'aria diventiamo comparse del teatro di ombre di *Thermodynamic Imaginary* e tracciamo le rotte dei palloncini di *Aerographies*, cosi come nell'aria le tillandsie dei *Flying Gardens* crescono trovando il loro nutrimento e le *Cloud Cities* fluttuano appese a un filo.

Come in una delle *Città invisibili* di Italo Calvino, autore di riferimento per Tomás Saraceno, *Aria* a Palazzo Strozzi è come «una città che s'allarga s'allarga e risulta costruita di tante città concentriche in espansione, una città ragnatela sospesa su un abisso». ▲



A sinistra,
*A Thermodynamic Imaginary*
(2020).

Nella pagina a fianco,
dall'alto:
*Connectome*
(2020);
*Passages of Time*
(2020),
particolare con ragno vivo.

*Tomás Saraceno. Aria*
Firenze, Palazzo Strozzi
a cura di Arturo Galansino
inaugurata il 22 febbraio e, a fine aprile
quando stiamo andando in stampa,
chiusa e in attesa di riapertura a causa
dell'emergenza coronavirus
orario 10-20, giovedì 10-23
catalogo Marsilio Editori
www.palazzostrozzi.org

**Musei da conoscere**
Palais de Lomé a Lomé (Togo)

# UN'OASI DI STORIA E CULTURA

Riccarda Mandrini

Il Palais del Lomé immerso nel parco.

# Da residenza presidenziale a dimora per ospiti stranieri, a luogo abbandonato, il Palais de Lomé, restaurato e restituito all'uso pubblico dallo scorso novembre, è il primo museo statale della capitale del Togo. Ne parliamo con la direttrice del nuovo complesso.

La storia di ieri e quella del presente si incontrano oggi a Lomé, in un palazzo storico, Palais de Lomé, il primo museo statale della capitale del Togo. Edificio di pregio, costruito a partire dal 1898, in piena epoca coloniale, fu la dimora dei governatori tedeschi prima e francesi poi.

In una capitale africana profondamente moderna, esso è lì per raccontare una storia che comincia appunto alla fine del XIX secolo quando il Togo assunse prima lo status di protettorato per divenire poi colonia germanica. Allo scoppio della prima guerra mondiale i tedeschi non riuscirono a fronteggiare gli eserciti inglesi e francesi di stanza in Africa. Sconfitti, il Togo venne ceduto e come numerosi stati africani entrò nella spartizione anglo-francese del continente.

A seguito dell'indipendenza ottenuta nel 1960, la storia moderna del Togo segue lo stesso destino di quella di altri paesi africani: colpo di stato militare (1964) e conseguenti governi dittatoriali.

Qui sopra, *Les Togolais*, sculture monumentali in bronzo realizzate da Amouzou-Glikpa per il parco del Palais de Lomé.

Nella pagina a fianco, dall'alto: *Le Conseil des Sages*, sculture in marmo togolese realizzate da Sadikou Oukpedjo per il parco del Palais de Lomé; la facciata del palazzo.

## «Nel parco del museo sono allestite una serie di sculture di artisti del Togo e di altri paesi africani»

È solo alla fine del secolo scorso che il paese sembra volgere verso una contemporaneità agognata che guarda verso un futuro prospero.

Nella transizione postcoloniale segnata da instabilità politica e sociale, il Palais era lì come un'icona del passato. Con il trascorrere del tempo, esso cedeva parte della sua perfezione formale, i mancati interventi di conservazione minavano la sua architettura di pregio, ma nonostante questo niente riuscì mai a intaccare il suo status di luogo di prestigio. Dapprima divenne residenza presidenziale, poi fu adibito a luogo per gli ospiti stranieri, quindi abbandonato al degrado.

«È un palazzo bellissimo», riflette la togolese Sonia Lawson, direttrice del Palais de Lomé, guardandolo un po' da lontano, così com'è oggi, completamente restaurato e restituito a una funzione nuova, quella museale.

Il nuovo complesso è stato inaugurato nel novembre 2019. «La sua apertura qui ha sorpreso molta gente», riferisce Lawson. «In Togo le persone hanno poca familiarità con l'idea di museo, per loro il fatto di averne uno è una cosa del tutto nuova», continua.

Alla domanda su che cosa la gente si aspetta da un museo, risponde con chiarezza: «Quello che si aspetta è di conoscere la storia della propria cultura, la propria storia. Abbiamo aperto con una mostra di arte classica, *Le Togo des Rois*, la gente l'ha apprezzata», continua. «Quello che è piaciuto al pubblico è stato il fatto di avere avuto modo di ritrovare le proprie tradizioni culturali, la propria storia ricostruita attraverso gli oggetti del passato, come nel caso degli scettri dei re esposti in mostra, oggetti storici che i visitatori non avevano mai avuto occasione di vedere». Non solo, nel palazzo c'è stato spazio anche per l'arte contemporanea. E allora ecco cosa ci racconta la direttrice: «In tema di arte contemporanea, quello che ha sorpreso il pubblico è certamente il fatto di vedere come l'arte oggi utilizzi anche mezzi espressivi che appartengono alla vita di tutti i giorni. Nella mostra *Trois Frontières*, che presentava il lavoro di diversi artisti contemporanei originari dei paesi confinanti con il Togo, Serge Attukwei Clottey ha usato degli oggetti in plastica come medium e questo ha stupito il pubblico nel senso che non si immaginava

**«Quello che la gente si aspetta è di conoscere la storia della propria cultura, la propria storia»**

di vedere opere realizzate con materiali od oggetti che noi usiamo ogni giorno. Altri artisti in mostra hanno usato materiali diversi che fanno sempre parte della nostra quotidianità e questo ha affascinato e incuriosito i visitatori riguardo all'idea di arte di oggi».

Torniamo a parlare di cosa aspettarsi dal fatto di avere un museo, una propria galleria d'arte. «C'erano molte perplessità, prima dell'apertura, riguardo alla risposta del pubblico, ma è stata eccezionale. È vero che in molti sono venuti per via del palazzo – che per anni avevano visto fatiscente e che oggi è completamente restaurato –, quindi un po' per curiosità. Ma, alla fine, questo è stato un modo per scoprire anche le mostre e il nostro programma culturale».

Le riflessioni di Sonia Lawson introducono a quella volontà di cambiamento che sta prendendo avvio in Africa a partire dalla sfera culturale. «Il lavoro da fare è ancora molto», chiarisce, ma l'impegno di una nuova generazione di persone formate, che hanno studiato,

A destra,
un'opera presentata
nella mostra *Le Togo de Rois*
(novembre 2019 - maggio 2020).

Qui sotto,
veduta di una sala
della mostra *Trois Frontières*
(novembre 2019 - aprile 2020).

spesso all'estero, che lavorano per far crescere il loro paese è una prima, autorevole, risposta a un modello che tende a imporsi ormai in differenti Stati africani.

Palais de Lomé è davvero un luogo bellissimo. È dotato di un parco di undici ettari che si allunga verso l'oceano Atlantico. Le piante presenti sono una testimonianza della varietà geografica che caratterizza i paesaggi del Togo. Ci sono le piante marine e i vegetali tipici della costa sabbiosa; il giardino di palme e cactus, le felci e le liane che ci portano in una dimensione letteraria dell'Africa.

«A Lomé non ci sono parchi pubblici», continua Lawson, «nel parco del museo è allestita una serie di sculture di artisti del Togo e di altri paesi africani. Quello che è nuovo in questo senso è il fatto che la gente ora va a passeggiare nel parco, lo sta vivendo». È stata una vera rivoluzione. «In un certo senso sì», riflette la direttrice. Il vostro programma culturale?, chiediamo. «Oltre alle mostre, il nostro impegno è quello di creare sempre di più degli atelier per bambini, ragazzi, ma anche adulti per introdurli alle attività culturali del museo e questo lo faremo lavorando con artisti, scrittori e personalità del mondo della scienza. Stiamo lavorando anche alla costruzione di una collezione permanente, che all'inizio non era prevista. Quello che vorrei è creare un comitato per l'acquisizione delle opere e quindi riuscire ad avere un budget per il loro acquisto. Per ora le opere delle nostre esposizioni sono prestate, le rendiamo a fine mostra. Ma qualcosa, soprattutto in termini di pezzi di design, siamo riusciti ad acquisirlo». E riguardo ai vostri finanziamenti?, chiediamo ancora. «La maggior parte delle nostre risorse sono pubbliche, lo stesso museo è stato restaurato esclusivamente con fondi pubblici. In questi primi mesi abbiamo organizzato molte attività, la gente ci segue con interesse. Per dare risposte esaustive dovremo certamente trovare degli sponsor, ma sono fiduciosa, fino a oggi è andato tutto bene», conclude Sonia Lawson. ▲

Un'opera di Tété Azankpo presentata nella mostra *Trois Frontières* (novembre 2019 - aprile 2020).

A sinistra, un'opera di Euloge Glélé presentata nella mostra *Trois Frontières* (novembre 2019 - aprile 2020).

Palais de Lomé
Lomé (Togo)
www.palaisdelome.com

# ROSSO SANGUE ROSSO CORALLO

Il Pio Monte della Misericordia, a Napoli, custodisce nella sua cappella, dallo scorso dicembre, quattro nuove sculture di Jan Fabre in dialogo permanente con le *Sette opere di misericordia* di Caravaggio e in perfetto equilibrio con le decorazioni in pietra del contesto secentesco.

Melania Rossi

Città che sorge in uno dei più bei golfi del Mediterraneo e allo stesso tempo è temerariamente costruita alle pendici del Vesuvio, Napoli trasmette emozioni forti e contrastanti. Indisciplinata, verace e raffinata, tra avanguardia e tradizione, alcuni tra i più grandi innovatori nelle arti di tutti i tempi hanno trovato qui ispirazione e libertà d'espressione.

Così è successo a Caravaggio, che all'inizio del 1600 ottiene a Napoli commissioni importanti, in cui può dare piena dimostrazione del suo più ardito naturalismo. Con un salto carpiato di qualche secolo, pensiamo poi a Joseph Beuys, la cui opera, *La rivoluzione siamo noi* (1972), fu scattata durante un soggiorno dell'artista a Capri, invitato a Napoli per la prima volta da Lucio Amelio e Pasquale Trisorio. Così succede oggi a Jan Fabre, che nella città partenopea era già venuto all'inizio degli anni Ottanta, per le sperimentazioni teatrali di Mario Martone, Angelo Curti e Tomas Arana; in seguito il maestro belga porta a Napoli sia il suo teatro che la sua arte visiva e oggi il legame con la città si consolida in maniera indissolubile con una installazione permanente, che per i secoli che verranno farà compagnia a *Sette opere di misericordia* di Caravaggio, anche grazie al sostegno del collezionista e appassionato d'arte Gianfranco D'Amato.

Un "ensemble" di quattro sculture di oltre un metro di altezza realizzate in corallo rosso, ecco ciò che appare dal 21 dicembre scorso nelle nicchie laterali della chiesa del Pio Monte della Misericordia.

Questo evento straordinario arriva a seguito di *Oro Rosso*, la mostra napoletana di Fabre allestita da fine marzo a fine settembre 2019 in quattro luoghi contemporaneamente: Studio Trisorio, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Museo Madre e Pio Monte della Misericordia.

Le sculture di Jan Fabre, riprodotte in questo articolo sono state realizzate dall'artista belga nel 2019 per il Pio Monte della Misericordia a Napoli e destinate a esposizione permanente presso la cappella dello stesso istituto.

In apertura, *La libertà della compassione*.

*La liberazione della passione*.

## Concrezioni formatesi nelle profondità del mare

Per quella occasione, l'artista ha voluto realizzare delle nuove sculture usando un materiale che avesse un forte legame con questa terra e così nasce l'idea del corallo. Fabre e i suoi assistenti hanno viaggiato più volte tra Anversa e Torre del Greco, in prossimità del capoluogo campano, per collaborare con gli artigiani della Liverino 1864, azienda che lavora ed esporta corallo di profondità in tutto il mondo. Per settimane l'atelier dell'artista ad Anversa è parso una sala operatoria dall'atmosfera sacrale: sul lungo tavolo bianco da lavoro si sono accumulati ordinati mucchietti rossi formati da piccoli pezzi di corallo accuratamente divisi per forma e colore. Roselline, perle e mezze perle, foglioline e cornetti tutti intagliati a mano. Qua e là, qualche rametto lasciato intero.

La forma naturale del corallo ricorda le fiamme pur provenendo dalle profondità del mare, rappresentando così perfettamente l'equilibrio tra l'acqua e il fuoco, tra il mare e il vulcano a Napoli. La sua struttura frastagliata ricorda i vasi sanguigni e riporta alla storia della sua nascita mitica raccontata da Ovidio nelle *Metamorfosi*: Perseo decapita Medusa e a contatto con l'acqua il sangue della testa della Gorgone genera il corallo.

Farsi ispirare dalla forza degli elementi e ordire complesse trame concettuali tra mito, storia, religione e mondo naturale è una delle pratiche che caratterizzano il lavoro di Fabre, che riesce poi a far confluire tutto in immagini di una limpidezza potente e disarmante.

*La purezza della misericordia*, *La libertà della compassione*, *La rinascita della vita* e *La liberazione della passione* hanno come base quattro cuori anatomici che sembrano fatti di fibre carnose, rosse e lucide. Dall'aorta si generano vari simboli ispirati ai dipinti di Azzolino, Santafede, Forlì e Giordano conservati nella cappella: la catena dello schiavo liberato cinge l'organo pulsante in una stretta protezione (o costrizione?), la chiave di san Pietro apre il centro propulsore del corpo umano (o lo serra?), la croce della deposizione è albero della vita su cui si avvinghia l'edera immortale.

La tela di Caravaggio sull'altare maggiore è la sintesi rocambolesca di tutte e sette le azioni di miseri-

cordia in un'unica immagine e nelle sculture di Fabre viene citata a più riprese: la torcia che illumina la sepoltura dei morti in un teatrale contrasto di luce e ombra, le grandi ali pesanti e quasi pericolose degli angeli che danzano in aria, la mascella d'asino con cui Sansone placa la sua sete.

Le opere in corallo si protendono verso l'alto perdendo peso, dalla carne e dal sangue pulsante fino alla purezza dei candidi gigli, simbolo della Vergine a cui la chiesa è dedicata, alla fiamma mutevole che arde di passione, alle piume della colomba portatrice di buone nuove che sembra voler uscire dalla nicchia, al rametto di corallo che protegge dal maligno e dalla sterilità.

La collocazione delle quattro sculture in corallo nelle nicchie della cappella fa assumere loro il ruolo di reliquie, in armonia con le voluttuose linee metamorfiche delle decorazioni barocche in pietra.

Fabre ancora una volta costruisce una controrealtà fatta di forme talmente perfette nella fattura che sembrano nate così, concepite così dalla natura. Pensiamo ai suoi mosaici di scarabei iridescenti, non sembrano forse la pelle squamata e cangiante di un grande rettile scintillante? Osserviamo queste nuove creazioni in corallo, non ci appaiono come concrezioni formatesi nelle profondità del mare?

Questi rossi ibridi tra natura e simbolo sono un tesoro proveniente dagli abissi dell'immaginazione dell'artista; ci inducono a osservare le cose come aggregazioni di significati che risuonano tra loro, che si sedimentano nel tempo incastonandosi uno nell'altro. Del resto nulla in natura è univoco e statico, come la forma dell'acqua o del fuoco tutto si muove, scorre e oscilla, come il pensiero si muove nella nostra mente, come le storie si trasformano e si fondono nel corso del tempo.

Il cuore fisico e spirituale, simbolo di compassione e amore universale, continua a pompare sangue, che rigenerandosi senza sosta rappresenta il ciclo di vita-morte-rinascita e si cristallizza nel "blood coral" delle opere di Fabre. ▲

Dall'alto:
*La purezza della misericordia*;
*La rinascita della vita*.

Pio Monte della Misericordia
Napoli, via dei Tribunali 253
orario 9-18, domenica 9-14.30
www.piomontedellamisericordia.it

la pagina nera

# LA CASERMA ORMAI SVUOTATA È UNA FALLA SMISURATA

Bari: un ex edificio militare dell'aeronautica, in stile squisitamente razionalista, dedicato al politico Sidney Sonnino, è diventato un rudere dall'aspetto spettrale. Inutilizzato da metà anni Novanta del secolo scorso, riceve "attenzione" solo nel 2015 quando passa allo Stato. Poi interviene il Comune nel 2019 ma nulla è cambiato. Per fortuna, però, accanto a casi come questo, nella stessa città abbiamo anche qualche segnale di ripresa.

di Fabio Isman

Un gigante di vetro e di cemento è abbandonato a Bari, lungo la ferrovia, quasi alla stazione Marconi: tra il quartiere Madonnella e via Oberdan. L'edificio, del 1935, è ridotto a uno spettro. Sta cadendo a pezzi; però conserva il fascino delle sue linee e della forma, che ricorda una fortezza. In uno stile prettamente razionalista, dietro le vetrate ormai frantumate si vedono scale a spirale, con il corrimano; il color crema del suo cemento armato e le finestre rosse rappresentano un'ulteriore singolarità. L'edificio è stato una caserma intitolata

L'ex caserma Sonnino, a Bari, abbandonata sui binari della ferrovia, tra il quartiere Madonnella e via Oberdan.

a Sidney Sonnino, due volte presidente del Consiglio, morto nel 1922, e si trova sull'omonimo corso; l'ingresso è monumentale, con quattro elementi lisci che richiamano le lesene, da cielo a terra, per tutti i quattro piani. Nella parte retrostante, sulla ferrovia, la costruzione squadrata è mitigata ai lati da due elementi circolari, che rammentano i torrioni militari.

L'ex caserma è protetta da un muro. Le facciate sono scrostate; mancano ampi tratti di intonaco. Un fantasma d'età fascista, creato, in collaborazione con Saverio Dioguardi, dall'architetto Aldo Forcignanò, grande costruttore locale nel Ventennio. Insieme, lo stesso anno, edificano anche il Palazzo dell'aeronautica, sul lungomare Nazario Sauro; e tra l'altro, Forcignanò anche il faro di Minervino Murge, per il quale Mussolini in persona gli offrì diecimila lire: prima pietra nel 1923, e la conclusione nel 1935. A Bari, il noto architetto è stato pure il primo presidente del Circolo della vela: insomma, un cittadino eminente. Nel medesimo 1923, aveva già edificato il palazzo dei

L'ingresso monumentale dell'ex caserma Sonnino con la facciata in cemento armato completamente rovinata.

**Le facciate sono scrostate; mancano ampi tratti di intonaco. Un fantasma d'età fascista**

Magazzini Mincuzzi, nel quartiere Murat: uno tra i capolavori cittadini (e non soltanto) dello stile liberty.

Nel 1935 nascono invece la IV Zat, Zona aerea territoriale, la cui competenza spaziava dalle Marche alla Calabria e a parte della Campania, con il comando a Bari, e la caserma Sonnino: per ospitare la Compagnia presidiaria, composta da quanti non potevano essere impiegati in guerra, ma soltanto con funzioni di supporto logistico. Lì abitavano, e lavoravano, trecentocinquanta persone: esistevano le camerate, le mense, i circoli ricreativi, chi si occupava delle vettovaglie, e chi dell'infermeria, chi dell'armeria; una piccola cittadella, in cui si svolgevano anche abbondanti attività sociali e per il tempo libero (esisteva perfino una sala da biliardo), durata fino a metà degli anni Novanta dello scorso secolo, quando l'alto comando aeronautico muta città e priva così di qualsiasi significato il reparto di supporto. L'edificio, dodicimila metri quadrati da allora inutilizzati, viene ceduto al demanio nel 2015. Nelle attuali, penosissime condizioni: un sopralluogo scriveva di controsoffitti asportati, bottiglie rimaste sul bancone del bar, scartoffie ammonticchiate negli uffici e un manichino chissà perché appeso. Hanno documentato l'abbandono un'inchiesta di "Barinedita" (www.barinedita.it) e splendide immagini di Antonio Caradonna.

Ma questo non è l'unico caso di struttura "con le stellette" dismessa, e quindi dimenticata: in un rapporto di non molti anni fa c'erano anche l'ex ospedale militare Bonomo, oltre cinque ettari tra parco e palazzine destinati a uffici pubblici; l'ex Circolo ufficiali, abbandonato da anni; la caserma Betti, sottoutilizzata; e in crisi, perché numerose sue funzioni sono state trasferite altrove, la caserma Picca nata nel 1880; già chiusa dal 1991 e dismessa nel 1998 la Rossani, ottantamila metri quadrati in buona parte vandalizzati e occupati abusivamente; il suo spazio centrale veniva chiamato «la piazza dei cento cannoni», perché ospitava i mezzi pesanti.

Dopo dieci anni di completo dimenticatoio, la struttura passa al Comune grazie a una permuta con lo Stato, in cambio della proprietà del Palazzo della prefettura e della Chiesa russa. Ora, su progetto dell'"archistar" Massimiliano Fuksas, sta diventando una biblioteca e uno "skatepark": piantati centonovantadue alberi, sparsi su trentamila metri quadrati, che erano stati anche un campo di calcio regolamentare e con tanto di tribuna. E le ex palazzine militari (il comando in stile liberty, su due piani; ma anche il cinema e la Sala celtica, dove l'antica civiltà c'entra assai poco; lavatoi, cucine con gli alti camini, po-

ligono di tiro, le officine), debitamente convertite, ospiteranno, è stato detto, «la più grande biblioteca pubblica del Mezzogiorno»; si era già tentato di metterci, invece, l'Istituto d'arte, del quale tra poco parleremo. Nel 2017, si calcolava tuttavia che al Comune costasse un milione e mezzo di euro all'anno affittare gli spazi per gli uffici. Frattanto, qualcosa è stato fatto; ma tanti edifici restano in (paziente) attesa di una destinazione.

È invece ancora in uso il Palazzo dell'aeronautica, del 1932, coetaneo dell'ex Provveditorato alle opere pubbliche, pressoché attiguo, che ospita la Giunta regionale: murature spesse mezzo metro, saloni tutti ispirati al volo, quadri futuristi, porte a forma di ala, domina il colore blu, nessun angolo libero, pareti piene di antiche mappe geografiche, telescopi, modellini di aerei e stemmi. Durante l'ultima guerra vi si erano insediati gli americani che, si racconta, chiamarono Marlene Dietrich per uno spettacolo al teatro Petruzzelli; prima di andare in scena, una fotografia ricordo con gli "alti gradi" sul balcone del comando, dalla vista assolutamente splendida; c'era un gran vento e, per farla breve, l'attrice si prese una bronchite, così lo spettacolo sfumò. A ricordare l'episodio rimane un'immagine.

Ma torniamo alla caserma Sonnino, ormai rifugio, come dice qualcuno, di topi e gatti; e c'è chi ricorda che l'allarme abbia anche suonato invano per una settimana intera, non troppo tempo fa. Dopo che per il riutilizzo si erano avanzate varie ipotesi, ad aprile 2019 il Comune ha annunciato un progetto: una permuta con il demanio, a titolo gratuito. Nell'ex caserma, si sarebbe trasferito l'Istituto d'arte De Nittis-Pascali, nato dalla fusione di un liceo artistico e di uno coreutico, intitolato a due insigni artisti pugliesi morti in età relativamente giovane: Giuseppe De Nittis (1846-1884), pittore di Barletta che fa fortuna in Francia e termina la vita vicino a Parigi, e Pino Pascali (1935-1968), barese, tra i maggiori esponenti dell'Arte povera, perito giovane in un incidente di moto. Da allora, però, non sembra che sia accaduto assolutamente nulla.

Per ottenere l'ex caserma il Comune avrebbe rinunciato alla proprietà della Cittadella della cultura, che dal 2006 contiene l'Archivio di Stato (il quale presiede pure alle sezioni di Trani e di Barletta) e la Biblioteca nazionale, undicimilacinquecento metri quadrati, in quella che, dal 1930, era la "città annonaria", con il frigorifero e il macello comunali, e i mercati ittico, ortofrutticolo e dei fiori, il tutto recuperato da un restauro dei Beni culturali. Ma adesso, stiamo a vedere. E speriamo bene: la caserma in disuso intanto aspetta. ▲

Dall'alto:
la caserma Rossani,
dismessa dal 1998,
con opere di Street Art;
il progetto di Massimilliano
Fuksas per convertire
l'ex struttura militare
in biblioteca e "skatepark".

**Studi e riscoperte. 1**
Natalja Gončarova: *Quattro evangelisti* e l'*Icona del Salvatore*

# UN RITROVAMENTO INASPETTATO

Due opere di carattere religioso, realizzate da Natalja Gončarova ed esposte nella recente mostra fiorentina dedicata all'artista russa, sono emerse casualmente in occasione di una ricerca sull'artista boema Růžena Zátková. Scopriamo qui la genesi e i dettagli dell'importante rinvenimento con la protagonista di quell'indagine.

Marina Giorgini

Ritrovare casualmente due dipinti di Natalja Gončarova è davvero una grande emozione.

È quello che è successo a chi scrive durante le ricerche per un libro che in realtà riguardava un'altra artista, la boema Růžena Zátková. Proprio per rintracciare alcune sue opere disperse da decenni, una volta scoperta una loro presunta collocazione, intrapresi un viaggio rocambolesco che mi permise di scovare in un'abitazione privata diversi lavori non solo della Zátková ma anche appunto due opere della Gončarova.

Si tratta di due lavori su carta ad acquerello e gouache di soggetto religioso. Il primo, datato marzo 1916, è composto da dieci fogli separati e indipendenti, ognuno siglato «НГ» (le iniziali di Natalja Gončarova in cirillico), incollati sullo stesso piano del cartone di supporto a formare un'unica composizione. Al centro, in due fogli sovrapposti, uno ieratico Cristo pantocratore in trono con, ai lati della testa, l'occhio onniveggente del Signore e la colomba dello Spirito santo; ai quattro angoli gli evangelisti con i rispettivi tradizionali attributi (Matteo/angelo, Luca/toro, Marco/leone, Giovanni/aquila); gli altri quattro fogli ai lati del Cristo presentano infine raffigurazioni animali e motivi floreali. Colpiscono in particolare la vividezza dei colori e la freschezza della composizione che, pur im-

In apertura, *Quattro evangelisti* (1915-1916).

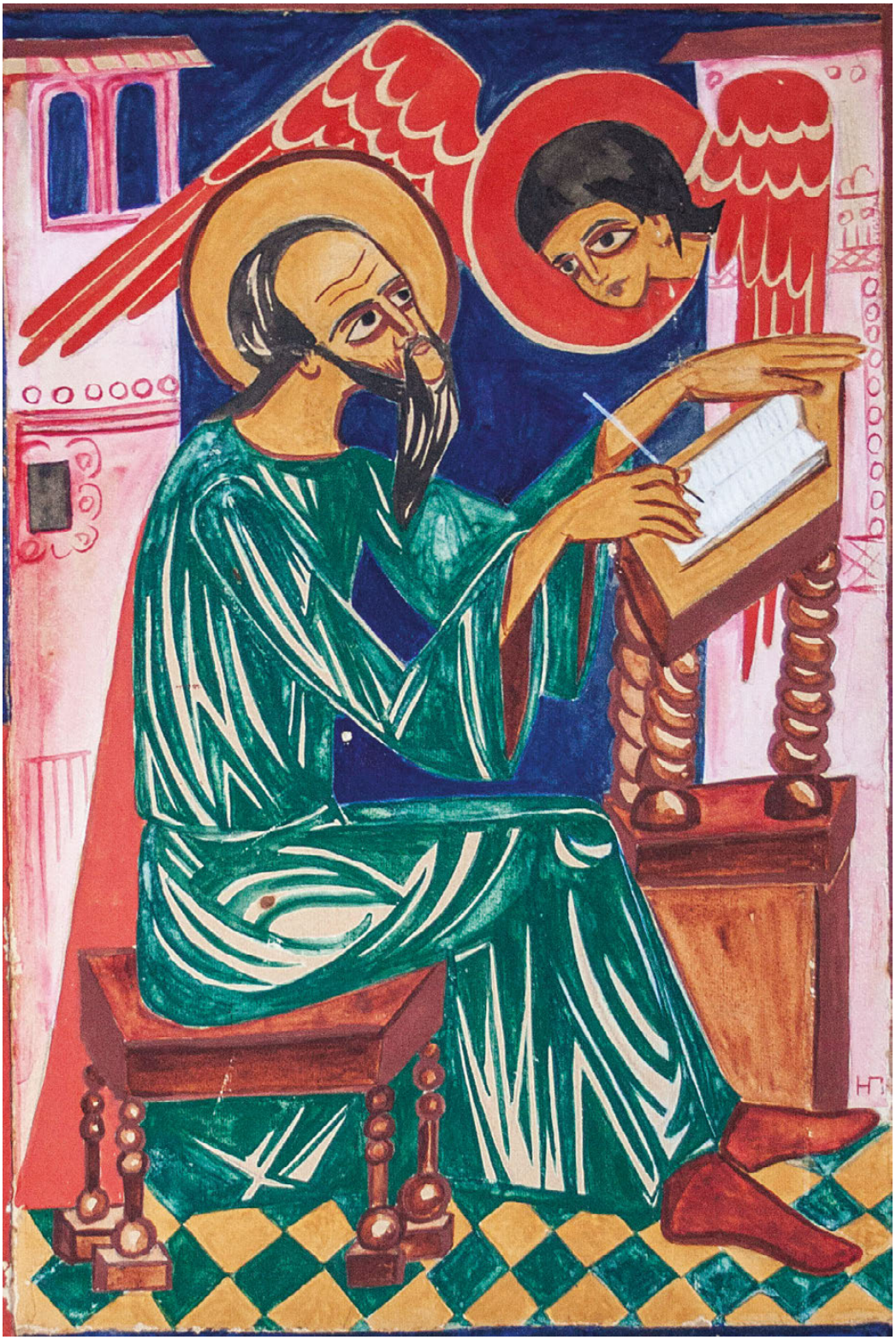
A sinistra, il retro della stessa opera con dedica in cirillico alla Zátková: «Cara Růžena N. Gončarova, Parigi, 9/III/1916».

**Colpiscono la vividezza dei colori e la freschezza della composizione**

prontata a un ostentato primitivismo, risulta vitale e sincera. Tra le varie fonti visive, oltre all'esplicito riferimento alle stampe popolari russe ("lubki"), si può annoverare senz'altro la pittura miniata sia bizantina che persiana amata, studiata e collezionata dalla coppia Natalja Gončarova/Michail Larionov.

Il secondo lavoro, dipinto a Roma nel novembre 1916, è un solenne volto del Salvatore, chiaro omaggio alla pittura delle icone modernizzata tramite il ricorso a una stilizzazione formale e lineare. Il viso di Cristo con la sua aureola dorata intorno al capo, gli occhi enormi e sproporzionati, il ricciolo di capelli sulla fronte, il naso estremamente affilato, i baffi "alla mongola" e il pizzetto a doppia punta sembrano dipinti con una certa dose di umorismo che lo rende spiritoso senza però privarlo di un senso di profonda religiosità.

Non ho mai avuto dubbi circa l'autenticità dei due quadri: oltre alle firme e alle dediche sul retro, durante le mie ricerche erano emersi alcuni documenti che confermano l'identificazione delle opere e l'attribuzione alla Gončarova in modo definitivo, anche grazie al meticoloso lavoro di Alena Pomajzlová, massima studiosa della Zátková e la prima a esaminare in modo sistematico il carteggio tra la pittrice boema e la coppia Gončarova/Larionov conservato presso la Galleria Tret'jakov di Mosca.

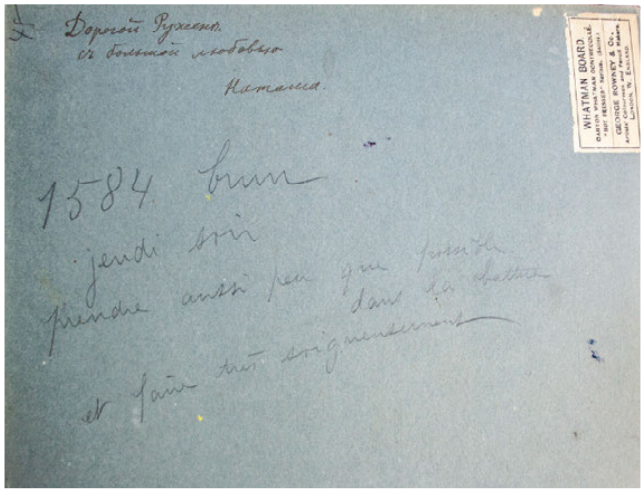


Due particolari dei *Quattro evangelisti* (1915-1916): a sinistra, l'evangelista Matteo; nella pagina a fianco, i cervi.

La Gončarova trascorre l'estate del 1915 a Ouchy, sul lago di Losanna, insieme agli artisti dei Balletti russi di Djagilev ai quali si aggrega anche Růžena Zátková. Durante il soggiorno svizzero l'artista russa promette in regalo all'amica boema, o questa le commissiona, un'opera che ha per soggetto i quattro evangelisti. Nel gennaio 1916 infatti Zátková le scrive: «Come procede il lavoro sui costumi per Sadko? E i miei Evangelisti?»[1]. Inoltre, nel marzo successivo si tiene a Roma un'esposizione a cui la Gončarova partecipa con due disegni e *Quattro evangelisti*, indicato in catalogo come «Propr. [proprietà] del sig. Khvoshinsky»[2], marito della Zátková, collezionista e diplomatico dell'ambasciata russa a Roma.

Per quanto riguarda il volto di Cristo, pochi mesi prima della mostra romana, proprio dalla capitale italiana nella quale soggiorna per un periodo piuttosto lungo, la Gončarova ha spedito un'opera al sanatorio svizzero di Leysin per confortare l'amica boema che, contratta la tubercolosi a San Sebastián, è qui

# I baffi “alla mongola” e il pizzetto a doppia punta sembrano dipinti con una certa dose di umorismo



ricoverata dal settembre 1916. Ne abbiamo la certezza grazie ad alcune lettere di inizio dicembre dello stesso anno in cui la Zátková scrive alla Gončarova: «Mia cara Natasha, ho ricevuto il tuo Cristo ardente. Grazie!». Poco dopo aggiunge: «Spero che tu abbia ricevuto la mia lettera a proposito dell’Icona del Salvatore. Devo dirti ancora una volta quanta gioia e conforto mi abbia dato il tuo lavoro»[3].

Entrambe le opere, proprietà personale dunque di Růžena Zátková, furono gelosamente conservate dall’artista boema tra le sue cose più care. Alla sua morte avvenuta nel 1923, il secondo marito Arturo Cappa, fratello di Benedetta Cappa e cognato di Filippo Tommaso Marinetti, ereditò gran parte degli averi e delle opere della moglie tutti trasferiti, compresi i quadri della Gončarova, in una grande villa poco fuori Roma dove l’uomo trascorse gli ultimi trent’anni della sua vita. Poco prima della morte nel 1971, Cappa con legittimo testamento nominò erede universale dei suoi beni mobili e immobili una persona che alcuni anni dopo, venduta la villa, si trasferì in un’altra città portando gli oggetti in essa contenuti in una nuova abitazione. Ed è qui che ho avuto la fortuna di ritrovare le due opere della Gončarova insieme a un bellissimo ciclo di tredici tavole fronte/retro della Zátková.

Tutte le opere finora nominate, eccetto *Quattro evangelisti* recentemente entrato nella collezione di Iveta e Tamaz Manasherov,

A sinistra,
*Icona del Salvatore*
(fine 1916).

In alto,
il retro della stessa opera
con dedica in cirillico
alla Zátková:
«Cara Růžena /
con grande amore /
Natasha» e indicazioni
della Zátková
per il corniciaio.

Dall'alto:
Natalja Gončarova, Léonide Massine, Michail Larionov, Igor Stravinskij e Léon Bakst a Ouchy, Losanna, Svizzera (estate 1915), Mosca, Galleria statale Tret'jakov, Dipartimento dei manoscritti; Igor Stravinskij, Růžena Zátková, Sergej Djagilev e Léon Bakst a Ouchy, Losanna, Svizzera (estate 1915).

sono oggi proprietà degli eredi della persona a cui Cappa aveva lasciato i suoi beni. Gli attuali proprietari preferiscono mantenere l'anonimato; pertanto, rispettando la loro volontà, non si citano i riferimenti della collezione.

Finalmente nella grande mostra di Palazzo Strozzi a Firenze *Natalia Goncharova. Una donna e le avanguardie, tra Gauguin, Matisse e Picasso* (28 settembre 2019 - 12 gennaio 2020), a cura di Ludovica Sebregondi, i due dipinti dell'artista russa sono stati esposti al pubblico: *Quattro evangelisti* di nuovo visibile dopo più di cento anni, l'*Icona del Salvatore* per la prima volta assoluta. ▲

(1) R. Zátková, lettera a N. Gončarova, 24 gennaio 1916, in *Růžena – Story of the painter Růžena Zátková*, catalogo della mostra (Praga, Castello, Scuderie imperiali, 7 aprile - 31 luglio 2011), a cura di A. Pomajzlová, Praga 2011, p. 403.
(2) *Esposizione artisti e amatori russi residenti a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Gogol', 1917), Roma 1917, conservato presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma.
(3) R. Zátková, lettere a N. Gončarova, 3 e 6 dicembre 1916; in *Růžena – Story of the painter Růžena Zátková*, cit., pp. 406 e 407.

**Studi e riscoperte. 2**
Il neosettecentismo nel secondo Ottocento

# IL LINGUAGGIO DELLA NUOVA BORGHESIA

Tendenza artistica minore ma tra le più stimolanti per afferrare la cultura europea della seconda metà dell'Ottocento, il neosettecentismo, espresso in pittura attraverso stilemi personali, ha restituito con acceso cromatismo atmosfere leggere e leziose, galanti e spiritose in una rinnovata interpretazione dell'universo rococò.

Alessio Costarelli

L'immagine che generalmente ci figuriamo della pittura europea del secondo Ottocento è quella di un momento di arrembante sperimentazione tecnica e stilistica che siamo soliti identificare con quelle poetiche del vero diffusesi in tutto il continente a partire da circa metà del secolo in più o meno aperto contrasto con le tradizioni della pittura d'accademia. La radicale dicotomia tra i sogni arcadici e le romanze medievaleggianti da un lato, e una cruda e talora polemica rappresentazione della contemporaneità dall'altro sogliono oggi oscurare la memoria e lo studio di alcune tendenze artistiche minori, che pure al tempo godettero di sensibile fortuna e apprezzamento. Tra le meno note al grande pubblico ma tra le più interessanti per comprendere il pensiero e la società europea del secondo Ottocento vi è il neosettecentismo, una vera e propria moda in voga nel ventennio 1860-1880 che di fatto segnò un breve revival neorococò nell'arte europea di quegli anni, con particolare pervasività sul panorama italiano.

Paolo Bedini, *La veste nuova* (1874-1875 circa).

Nonostante la sua apparente "fuga nel passato" – un passato peraltro abbastanza recente – il neosettecentismo risulta più calato nella temperie contemporanea di quanto non appaia. La nuova società costituitasi dopo la metà del XIX secolo con l'inaugurazione delle Esposizioni universali e la seconda rivoluzione industriale si era fatta improvvisamente più globale e proiettata verso il futuro: un futuro rappresentato da una modernità di fabbriche e boutique, ferrovie e automezzi, di serialità, velocità, di nuovi materiali, di strutture socio-economiche che contrapponevano i primi diritti sindacali a un proto-consumismo. In questa realtà, nella quale ai processi storici si cominciava a imprimere un'inedita accelerazione, la classe borghese si era conquistata centralità politica, economica e benessere materiale e non aveva tempo né voglia di fermarsi a meditare sul fenomeno: era semplicemente inebriata dal successo, e in cerca com'era di una nuova rappresentazione di sé finì, in un primo tempo, con l'identificare la propria spensieratezza

**Nonostante la sua apparente "fuga nel passato", il neosettecentismo risulta più calato nella temperie contemporanea di quanto non appaia**

con il brillante, gioioso e spregiudicato universo rococò così come lo avevano tramandato i quadri di Watteau, Boucher e Fragonard, ma anche di William Hogarth; in altre parole, la buona borghesia di secondo Ottocento cominciò presto a fuggire i castigati stereotipi del Biedermeier inseguendo luccicanti sogni Luigi XV.

A sinistra
Vittorio Reggianini,
*Una terribile notizia*,
(1900 circa).

Qui sopra,
Giovanni Boldini,
*Il conoscitore d'arte*
(1870 circa).

D'altronde era proprio la Francia la principale culla e fucina di questa evoluzione e le bastò guardarsi indietro nella storia per scorgere, a poca distanza, il modello ricercato, che non tardò a riformulare e, grazie alla propria preminenza culturale, a esportare nei paesi confinanti, soprattutto attraverso il successo di pittori come Ernest Meissonier: un artista che dopo la convinta militanza realista della fine degli anni Quaranta e del decennio successivo, tra gli anni Sessanta e Settanta si rivolse alla pittura di storia sette-ottocentesca e alle scenette popolaresche in costume.

A dire il vero, in pittura questo neosettecentismo si dimostrò tale più nello spirito dei soggetti che nello stile pittorico: non si assistette infatti a un recupero di quella pittura di tocco e di quelle tavolozze pastello che ne avevano caratterizzato la migliore produzione fino al 1760. Erano piuttosto le ambientazioni, fatte di scenette galanti o spiritose e cromie accese e brillanti, a restituire questa nuova declinazione dell'universo rocaille, talora perfino prescindendo dai costumi dell'epoca. La tecnica esecutiva di queste telette era d'altronde assolutamente libera e personale (in linea con gli allentamenti delle briglie accademiche), senza predeterminazioni estetiche, e non di rado guardava, specialmente in Spagna e in Italia, alla pennellata sfrangiata, rapida ed eccitata del fortunismo (gli imitatori di Marià Fortuny i Marsal), di capitale influenza su di una parte della pittura europea del secondo Ottocento ma aspramente criticato da alfieri del naturalismo internazionale come Diego Martelli, che lo bollava quale «arte da cocottes».

## Le abitazioni venivano arredate con specchiere e trumeau in una derivazione dello stile Luigi XV

Sebbene non sia possibile indicare un pittore che si sia votato in modo esclusivo a questa produzione, essa fu variamente frequentata da molti in virtù del diffuso successo di mercato. Limitandoci agli italiani, se un artista di primo livello come Mosè Bianchi vi si dedicò saltuariamente, altri dotatissimi pittori più o meno noti come il ticinese Luigi Rossi, il modenese Vittorio Reggianini, il fiorentino Federico Andreotti, il romano Attilio Simonetti o il bolognese Giovanni Paolo Bedini vi improntarono una parte non irrilevante della loro carriera, legando a tal punto il loro nome a questo genere da farne dimenticare per lungo tempo differenti produzioni. Lo stesso Giovanni Boldini mostra, nella sua produzione della prima metà degli anni Settanta, una già netta predilezione per le ambientazioni aristocratiche (talora neorococò, di moda a Parigi), vivacemente tratteggiate, dalle quali svilupperà poi la propria peculiare rappresentazione dell'alta società, un'immagine raffinata, a tratti spregiudicata, neosettecentesca nello spirito (i suoi ritratti sono molto più imparentati con quelli di Boucher, Reynolds e Gainsborough che non di Ingres o Hayez) ma non più nella moda, frattanto a sua volta evolutasi nella strepitosa eleganza "fin de siècle".

Diversamente dal caso della Francia, non si pensi tuttavia che in Italia il neosettecentismo abbia riguardato solo le arti pittoriche, né che l'autorappresentazione in chiave rococò fosse un fenomeno di costume limitato a un ceto sociale. Le prime avvisaglie del mutare del gusto in senso settecentesco si ebbero all'inizio degli anni Sessanta, con circa un decennio di ritardo rispetto alla Francia ove però, al di fuori della pittura, la moda risentì presto del revival dello stile

Luigi Busi, *La commendatizia* (1874), Milano, Galleria d'arte moderna.

Ventaglio
con scena galante
(1860 circa).

impero in conseguenza dell'ascesa al potere di Napoleone III. La nascita dello Stato unitario, sviluppatasi per gradi tra il 1861 e il 1870, amplificò in Italia la ricerca di una nuova immagine identitaria non solo per la classe dirigente, ma anche per la nazione stessa ed è in questo contesto che per tutto il decennio si consumò la duplice contrapposizione, da un lato, tra pittura "verista" e pittura "storico-morale" per la palma di nuova arte nazionale, dall'altro tra pittura severa e naturale (la scuola toscana) e pittura piacevole ed elegante per sancire la preminenza della libertà dell'artista o dell'esigenza del mercato.

Prima che in pittura, fu nelle arti applicate che iniziarono a comparire decorazioni in stile, probabilmente su influenza della contemporanea produzione pittorica francese di maggiore esportazione. Le dame italiane cominciarono dunque a sfoggiare ventagli dipinti con scenette galanti, mentre le abitazioni venivano arredate con specchiere e trumeau in una derivazione dello stile Luigi XV, come mostra un bel quadro di Luigi Busi intitolato *La commendatizia*, esposto con successo a Brera nel 1874. Anche i primi musei, specialmente quelli dedicati alle arti decorative e cosiddette industriali, furono allestiti secondo questo gusto e continuarono a esserlo ancora per tutto il primo quarto del Novecento. Lo stesso palazzo del Quirinale a Roma, da sede papale divenuto residenza reale, tra l'ottavo e il nono decennio fu ampiamente riarredato secondo questo stile, perlopiù smantellando le ultime sopravvivenze delle sistemazioni napoleoniche. Perfino la letteratura ne fu toccata e un intelligente scrittore d'arte come Giuseppe Rovani poté dare alle stampe un romanzo come *Cento anni*, edito a Milano nel 1869 con immediato successo, nel quale la coerenza estetica e di pensiero del secolo XVIII veniva contrapposta all'eclettica confusione di costumi suoi contemporanei. Nei quadri così come nei romanzi, dunque, il Settecento rappresentava «un mondo immaginario al quale chiedere in prestito, come per gioco, personaggi di una commedia scandalosa che il tempo aveva reso inoffensivi»[(1)], mai però per fuggire la realtà di un mondo in forte evoluzione, come si è soliti affermare[(2)], bensì per costruire, attraverso quell'esempio, l'immagine di un'epoca nuova, laica e ancora piena di speranze.

È solo con gli anni 1870-1880, quando le forti e molteplici sperimentazioni pittoriche italiane si frantumavano esaurendo definitivamente la propria forza aggregatrice e la costituenda nazione sposava con convinzione lo storicismo come stile unitario e unificante, che il neosettecentismo – quella «smorfietta donnesca parigina» (Boito) oramai accusata di antipatriottismo – poté liberamente affermarsi e diffondersi per un quindicennio anche su tela quale altra faccia di quella pittura degli affetti quotidiani invero propugnata fin dagli anni Cinquanta da Pietro Selvatico. Considerata tuttavia estranea tanto alla pittura del vero quanto alla rinnovata eloquenza del genere storico, essa ebbe vita solamente fin quando le tendenze del mercato glielo concessero, ossia fino a che quella classe dirigente alla ricerca d'una immagine di sé non riuscì a trovarne una propria e moderna nelle abat-jour liberty, nei cappelli a larghe falde, nelle lunghissime collane di perle e nell'opera di chi, come Boldini, Sargent o De Nittis, seppe tradurle in suggestivi e preziosi ritratti, simboli di un'intera epoca. ▲

(1) J. Starobinski, *La scoperta della libertà 1700-1789*, Milano 1964, p. 9.
(2) Una sorta di nuovo revival neorococò si ebbe, tra gli anni Venti e Quaranta del Novecento, nell'elegante produzione delle ceramiche Fabris: è in questo caso, piuttosto, che la licenziosità delle scenette e la brillante policromia delle sue realizzazioni, di grande successo commerciale, può aver ragionevolmente rappresentato una fuga decorativa dall'austerità stilistica e cromatica di moda e costumi fascisti.

**Studi e riscoperte. 3**
Nascita dell'interno domestico nella pittura olandese del XVII secolo

# LA SCOPA DELLA REPUBBLICA

Nel Seicento, molti viaggiatori europei trovavano che le regole di pulizia e igiene che governavano la vita quotidiana degli olandesi fossero dettate da un'inspiegabile ossessione. Ma c'era dell'altro. La casa era diventata il fulcro della vita sociale, luogo della distinzione tra un "dentro" da proteggere e un "fuori" da tenere sotto controllo. E il rispetto di alcune norme igieniche era così diventato uno dei caratteri costitutivi del buon cittadino della repubblica.

Claudio Pescio

In caso di pericolo, chiudersi in casa. La centralità dell'abitazione nella società olandese del XVII secolo è evidente nella trattatistica popolare del tempo e nei resoconti di viaggio, ma l'interno domestico trova un ruolo da protagonista soprattutto nella pittura di genere. Un'idea di casa che è anche una nuova idea di vita privata, di rapporti familiari, di visione di sé nella società. È la nascita dell'intimità domestica e del concetto di privacy, un'idea – e un'organizzazione della vita materiale – che si diffonderà gradualmente fino a diventare uno dei cardini della società occidentale contemporanea.

A partire dalla seconda metà del XVII secolo, nelle città dei Paesi Bassi si procede verso una sempre maggiore differenziazione funzionale degli ambienti della casa. Soprattutto, si tende in maniera sempre più netta a distinguere gli spazi della vita privata familiare da quelli destinati a incontrare estranei. Il "voorhuis", l'ingresso, diventa il luogo del contatto tra i membri della famiglia e i visitatori occasionali (venditori ambulanti, mendicanti, postulanti...) o professionali. Per commercianti e artigiani è il luogo in cui si svolge spesso una parte del lavoro del padrone di casa, la stanza in cui ricevere clienti o fornitori.

Samuel van Hoogstraten, *Veduta di interno* (o *Le pantofole*, 1658 circa), particolare, Parigi, Musée du Louvre.

Viene tracciata anche una chiara distinzione di ruolo tra uomini e donne. Ai primi spetta di provvedere a procurare i mezzi di sussistenza della famiglia, alla donna la cura dell'economia domestica, dei figli, della servitù. In pratica l'uomo si identifica con l'esterno, con la vita sociale, e la donna con l'interno,

Pieter de Hooch, *La camera da letto* (1660-1662), Washington, National Gallery of Art.

Nella pagina a fianco, Pieter de Hooch, *Interno con madre che spidocchia il figlio* (1660-1661), Amsterdam, Rijksmuseum.

la vita privata. Come scrive un poeta e trattatista del tempo, Jacob Cats: «L'uomo stia in strada a commerciare, / la donna in casa a cucinare / [...] e tu, giovane moglie, bada a casa».

Nella neonata repubblica calvinista, la famiglia è indicata come modello, in piccolo, dell'organizzazione statale, un organismo funzionale al mantenimento del benessere materiale e spirituale della collettività. Contravvenire a certe regole procurava la riprovazione del vicinato, le autorità di quartiere controllavano i comportamenti dei cittadini, inquinare un canale era sanzionato come un tradimento della comunità. Ogni casa doveva essere protetta dal nemico giurato del benessere e della prosperità collettiva: il contagio, morale e materiale.

Un'ideologia (improntata a una certa rigidità mentale che sarebbe diventata un tratto costitutivo dell'ethos batavo) di cui la pittura si fa specchio e strumento di propaganda. Nella pittura di tema domestico l'uomo appare di rado, la protagonista è quasi sempre una donna. Una studiosa della società del tempo, Elizabeth Honig[1], fa notare però che definire l'interno "femminile" e l'esterno "maschile" non implica due "proprietà" distinte: la casa-femmina appartiene in ogni caso all'uomo, la donna deve solo farla funzionare, e la donna stessa va difesa, esattamente come la casa e le cose di casa (e la patria) da intromissioni da parte di estranei.

La casa – con le attività che vi si svolgono – diviene così soggetto di quadri destinati a essere appesi a una parete della casa stessa.

Ma il privato, una volta dipinto, diviene visibile, quindi pubblico; pertanto va considerato uno strumento di comunicazione e controllato nelle sue funzioni e scopi.

Una delle caratteristiche irrinunciabili dell'abitazione olandese è che dovesse essere assolutamente pulita. L'ossessione degli olandesi per la pulizia veniva notata da molti viaggiatori del tempo (tutti più o meno avvezzi a standard igienici evidentemente meno impegnativi). Un attaccamento che viene descritto come eccessivo, quasi superstizioso. Non dimentichiamo che per molti cittadini europei del tempo valeva ancora il concetto espresso dal medico francese Guillaume Bunel nel 1513: «Stufe e bagni, ve ne scongiuro / fuggiteli, per non morire».

In Olanda circolavano invece manuali popolari sui più svariati modi di mantenere pulita e in ordine la casa; l'educazione, soprattutto delle giovani donne, dedicava molto tempo a questi compiti: a ogni giorno della settimana veniva assegnato un obiettivo da raggiungere in materia di pulizia.

C'era chi collegava questa tendenza alla necessità di tenere sotto controllo gli effetti corrosivi e distruttivi dell'umidità in un paese letteralmente "immerso" nell'acqua, altri alla diffusione di norme igieniche ovvie in un paese dove buona parte della popolazione lavorava con il latte o i latticini. Ma sta di fatto che la pulizia era un dato costitutivo dell'identità olandese, che prevedeva un'identificazione tra pulizia esteriore e interiore, in cui una era manifestazione visibile dell'altra. Avere una casa in ordine era segno di uno stato di grazia in cui la buona borghesia protestante teneva molto a farsi trovare.

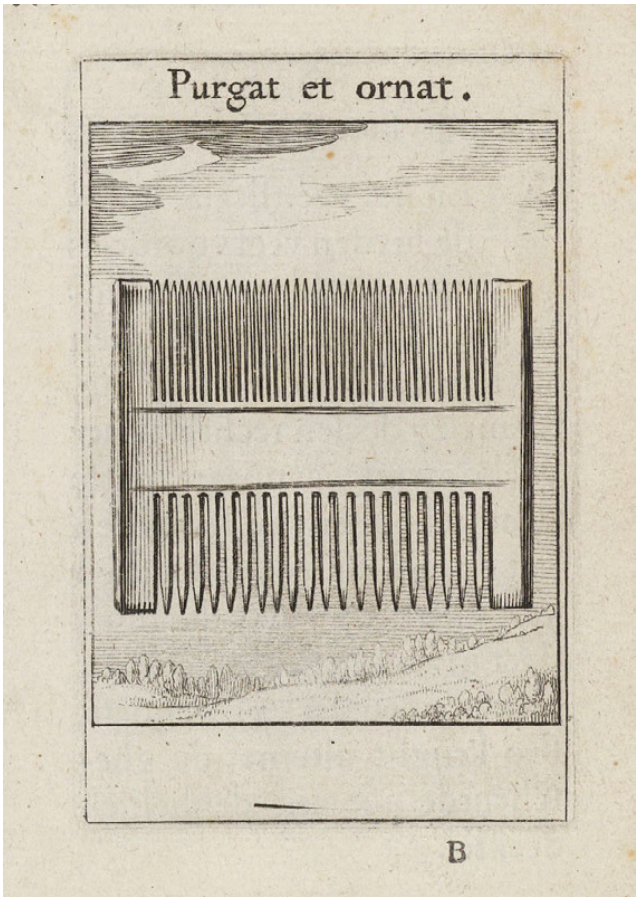
La pulizia della casa era associata alla rettitudine morale, e strumenti come la scopa stavano a simboleggiare questa esigenza insieme spirituale e civile, divulgata anche attraverso stampe popolari.

**L'esigenza di separare puro e impuro, di spazzare via ciò che può offuscare la verità accomuna l'intera società olandese**

Spazzole e scope assumono un significato etico, diventano simbolo della volontà di "spazzare via" tutto ciò che è sporco, sbagliato, immorale, in una specie di sindrome da accerchiamento.

La scopa precedentemente appariva in opere di Bosch, per esempio, come elemento esterno che segnalava una locanda come un bordello; soprattutto era da secoli attributo delle streghe e al tempo stesso strumento di liberazione dalle stregonerie, e questa connotazione doveva certo aggiungere efficacia comunicativa alla sua rappresentazione in contesti edificanti.

Dalla metà del XVII secolo la scopa appare nel suo ruolo più ovvio, pulire, in opere di molti protagonisti della pittura olandese come De Hooch, Elinga e Van Hoogstraten. Il ruolo principale, in questi quadri, è interpretato dalla donna, la padrona di casa nelle vesti perlopiù di madre, di donna di casa intenta ai lavori domestici o alla cura e all'istruzione dei bambini (o della servitù). Raramente, però, il lavoro domestico viene rappresentato nelle sue implicazioni più faticose, piuttosto l'immagine ricorrente è quella di un'applicazione attenta e meticolosa, una coscienziosa consapevolezza della necessità di svolgere bene un compito, sia quello di cucire un merletto che quello di spidocchiare i figli. Attività, quest'ultima, carica di significati simbolici: uno degli emblemi che compare in un libro popolare a scopo didattico è appunto un pettine a doppia dentatura, più fine su un lato e più rada sull'altro, con la dicitura «Purgat et ornat»[2],



Nella pagina a fianco, dall'alto:
Jan Luyken,
*La scopa*,
in *Het leerzaam huisraad*,
Amsterdam
1694.

Jan Luyken,
*La scopa a palla di stracci*,
in *Het leerzaam huisraad*,
Amsterdam 1694.

In questa pagina, dall'alto:
Roemer Visscher,
emblema IX con pettine
e scritta «Purgat et ornat»,
"Pulisce e decora",
in *Sinnepoppen*,
Amsterdam 1614.

Roemer Visscher,
emblema XLVI con
spazzola e scritta
«Afkomt seyt niet»,
"Le origini non contano",
in *Sinnepoppen*,
Amsterdam 1614.

dove il doppio effetto di abbellire e di ripulire è esplicito, ed è insieme chiaro anche il significato secondo: una cosa bella è anche pulita. I figli, in particolare, sono al centro di questa dinamica per due ragioni: perché possono essere veicolo di ingresso in casa di indesiderati parassiti, o comunque della sporcizia multiforme che alberga all'esterno, e perché rappresentano la parte più indifesa della famiglia, quella che va maggiormente curata e protetta.

In un altro libro di emblemi a scopo edificante[3] compare una donna al centro di un voorhuis, che impugna orgogliosa una lunga scopa come fosse una lancia mentre con l'altra mano indica la casa che la circonda; all'esterno, oltre la soglia di casa, due guardie vigilano sulla città. Una scritta a margine recita: «La scopa. Va negli angoli»; in pratica un invito alla pulizia militante. E in generale scope, spazzole, tegami da lavare, mastelli per il bucato compaiono sempre più frequentemente nei quadri e nelle illustrazioni di stampe popolari, con un ruolo si direbbe quasi araldico, distintivo.

L'esigenza di separare puro e impuro, di spazzare via ciò che può offuscare la verità accomuna l'intera società olandese. L'ammiraglio Maarten Tromp, il capo della flotta olandese che nel 1639 "spazzò via" definitivamente la potenza navale spagnola nella battaglia delle Dune, teneva una scopa legata all'albero di prua della sua nave, emblema e monito al tempo stesso. La scopa della repubblica aveva spazzato via i papisti, gli spagnoli, gli aristocratici: era l'emblema del nuovo popolo eletto.

Nel dipinto di Pieter de Hooch *La camera da letto* (1660-1662) vediamo una madre che sospende per un istante le facende di casa per sorridere al bambino che è appena entrato nella stanza con una pallina in mano, un po' arruffato e con le guance rosse di chi ha appena interrotto i giochi che stava facendo all'aperto: un'istantanea di serenità domestica in cui presumibilmente molte famiglie della classe media aspiravano a identificarsi. Ai giochi infantili si richiama anche la

Nella pagina a fianco,
Pieter de Hooch,
*Donna che prepara pane e burro per il figlio*
(1661-1663 circa),
Los Angeles,
J. Paul Getty Museum.

A destra,
Geertruydt Roghman,
*Donna intenta ai lavori domestici*
(1648-1650),
New York,
Metropolitan Museum of Art.

decorazione delle piastrelle che rivestono le pareti ai lati della porta; un'insistenza che sottolinea ulteriormente l'importanza che veniva assegnata a questo aspetto della vita familiare: la casa è anche un luogo degli affetti, un bozzolo caldo dove sentirsi al sicuro.

Stessa stanza e stessi protagonisti (piastrelle comprese) in *Interno con madre che spidocchia il figlio* (1660-1661), ancora di De Hooch e ancora una manifestazione dell'attenzione crescente che l'accudimento dei figli stava assumendo.

Molte abitazioni olandesi si aprivano sulla strada con una caratteristica doppia porta; la divisione era orizzontale, poteva ruotare per intero oppure se ne poteva aprire la parte inferiore soltanto (o quella superiore). Se ne hanno esempi nei due dipinti appena citati e in *Donna che prepara pane e burro per il figlio*, dello stesso Pieter de Hooch (1661-1663 circa). La mezza porta apre e chiude al tempo stesso: è una finestra che all'occorrenza si fa porta, apre alla vista dell'interno da parte di chi passa e chiude l'accesso selezionando chi può entrare e chi no, inoltre separa e "protegge" chi è di casa da chi non lo è; è per così dire un limite semipermeabile, sta lì a sottolineare una distanza sociale e un'esigenza di controllo.

Difficilmente gli interni di De Hooch rinunciano a proiettarsi verso un esterno, in una concatenazione ininterrotta di aperture, di ombre e di luci proiettate in cui interno ed esterno si cercano in un dialogo continuo. I cortili, quando appaiono, sono manifestamente un luogo mediano, non più del tutto interno e non ancora completamente esterno. La permeabilità dei limiti, nei suoi quadri, suggerisce un punto di vista positivo e aperto: la crescente attenzione alla privacy, l'esigenza di protezione non devono segregare la famiglia e i suoi membri impedendo ogni contatto fra dentro e fuori.

La nascita di un genere pittorico, in questo contesto sociale, rivela quindi la tensione, irrisolta e mai svanita, tra una necessità – stare in casa, garantirsi un riparo sicuro – e un desiderio: uscire, comunicare, correre il rischio di vivere. ▲

(1) E. Honig, *The Space of Gender in Seventeenth-Century Dutch Painting*, in W. Franits, *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Cambridge, Massachusetts, 1996.
(2) R. Visscher, *Sinnepoppen* (letteralmente "immagini spiegate", emblemi). Amsterdam 1614. Per il significato della scopa, anche E. de Jongh, *Broom as Signifier*, in id., *Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*, Leida 2000.
(3) J. Luyken, *Het leerzaam huisraad* (Lo strumento domestico educativo), Amsterdam 1694.

# L'IMMAGINAZIONE AL POTERE

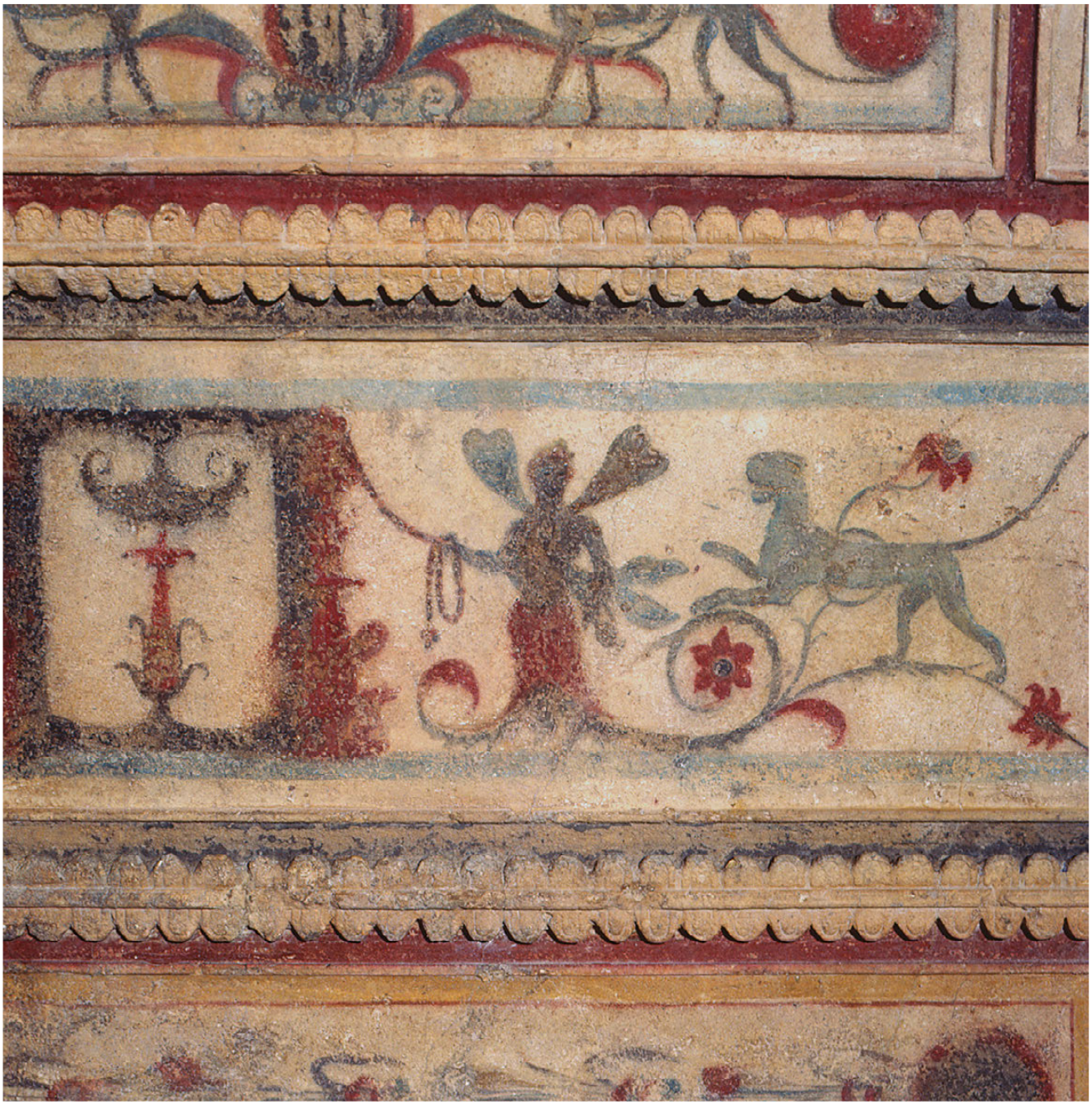
Alla fine degli anni Settanta del Quattrocento, i pittori scoprono e studiano le decorazioni parietali nelle rovine dimenticate del palazzo romano di Nerone sul colle Oppio. Qualche decennio più tardi sarà Raffaello a elaborare una forma moderna delle "grottesche", con soluzioni che incontreranno un'enorme fortuna anche nei secoli successivi.

Vincenzo Farinella

La ricorrenza del cinquecentenario della morte di Raffaello ha suggerito di progettare una mostra (*Raffaello e la Domus aurea. L'invenzione delle grottesche*) destinata a raccontare la storia della riscoperta della pittura antica sepolta nelle "grotte" dell'originaria Domus aurea: una storia secolare, che si apre alla fine degli anni Settanta del Quattrocento e che ha visto nell'Urbinate uno dei suoi grandi protagonisti. Si tratta di una mostra che avrebbe dovuto aprirsi il 6 aprile all'interno di alcune sale della reggia di Nerone: la Sala ottagona, con i cinque ambienti radiali che da essa si dipartono, e le due sale (119 e 129) dove ancora, sulle volte, si possono ammirare le originarie decorazioni ad affresco e a stucco realizzate dai pittori romani, verosimilmente sotto la guida di quel grande ed eccentrico maestro di nome Fabullo di cui parla Plinio il Vecchio. Ovviamente l'emergenza sanitaria che stiamo vivendo ha imposto di rimandare la data di inaugurazione: ma, nelle speranze di tutti, si tratta solo di un rinvio temporaneo, con l'augurio di poter riprendere presto, auspicabilmente prima della scadenza dell'anno raffaellesco, le fila di questo progetto espositivo.

Raffaello (e aiuti), Loggetta del cardinal Bibbiena, (1516-1517 circa), Città del Vaticano, Palazzo apostolico.

Si tratta di una storia che comincia poco prima del 1480, quando alcuni pittori (Pintoricchio per primo, e poi Filippino Lippi, Signorelli, Domenico Ghirlandaio, Perugino, Aspertini, Macrino d'Alba, Gaudenzio Ferrari, Sodoma, Morto da Feltre e tanti altri) si calano nelle cavità del colle Oppio per recarsi, a lume di torce, ad ammirare le decorazioni pittoriche delle antiche abitazioni romane: pensavano di trovarsi di fronte agli affreschi delle Terme di Tito e invece stavano scoprendo, senza ancora saperlo, le rovine dimenticate dell'immenso palazzo



Domus aurea (I secolo d.C.), Roma, particolare della decorazione della stanza di Ettore e Andromaca.

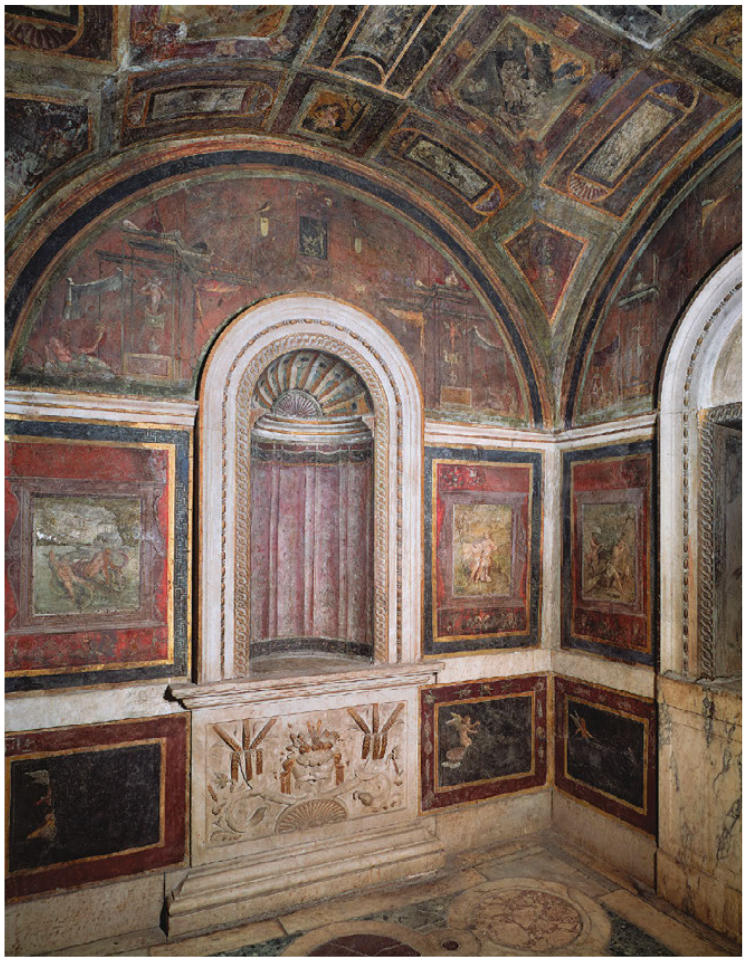
**«La nostra minuscola guida... ci fa intravedere rospi, ranocchi, barbagianni e nottole»**

imperiale che Nerone, dopo il disastroso incendio del 64 d.C., aveva voluto far costruire nel cuore di Roma. Nel 1496 appariva a stampa per la prima volta il termine "grottesche", coniato probabilmente dagli stessi artisti per definire i diversi sistemi decorativi della pittura antica riscoperti nelle grotte romane; il termine compare nelle *Antiquarie prospetiche Romane composte per prospectivo Melanese depictore*, il bizzarro poemetto stampato a Roma e dedicato a Leonardo da Vinci da un anonimo artista lombardo che aveva compiuto di persona questa avventurosa gita archeologica: «Strisciamo sotto terra, sul ventre, con pane, prosciutto, frutta e vino, per esser più stravaganti, fino alle grottesche. La nostra minuscola guida è mastro Pinzino, che ci fa abbottare [gonfiare] il viso e gli occhi, venendo ciascuno a sembrare uno spazzacamino. E ci fa intravedere rospi, ranocchi, civette, barbagianni e nottole, mentre ci rompiamo la schiena e le ginocchia» (per citare la parafrasi moderna dei contorti versi quattrocenteschi pubblicata da Giovanni Agosti e Dante Isella). La prima testimonianza visiva di queste spedizioni sotterranee compare in un dipinto di Herman Posthumus del 1536, *Tempus edax rerum* (Il Tempo divoratore di ogni cosa), dove in un particolare si scorgono due antiquari che si stanno calando con le torce accese nelle grotte romane per ammirare le antiche decorazioni pittoriche.

Fu però Raffaello, nel secondo decennio del Cinquecento, insieme al fidato collaboratore Giovanni da Udine, a comprendere a fondo la logica di questi sistemi decorativi, riproponendoli organicamente, grazie alle sue profonde competenze antiquarie, per la prima volta nella Stufetta del cardinal Bibbiena (1516) e poi, sempre nell'appartamento del Bibbiena entro il Palazzo apostolico, nella Loggetta (circa 1516-1517), vera e propria prova generale per il grande ciclo di stucchi e affreschi all'antica realizzato nelle Logge vaticane (1517-1519).

A destra, Raffaello (e aiuti), Stufetta del cardinal Bibbiena (1516), Città del Vaticano, Palazzo apostolico.

In basso, Herman Posthumus, *Tempus edax rerum* (1536), particolare con la scoperta delle grottesche, Vaduz, Princely Collections – Liechtenstein Collections.

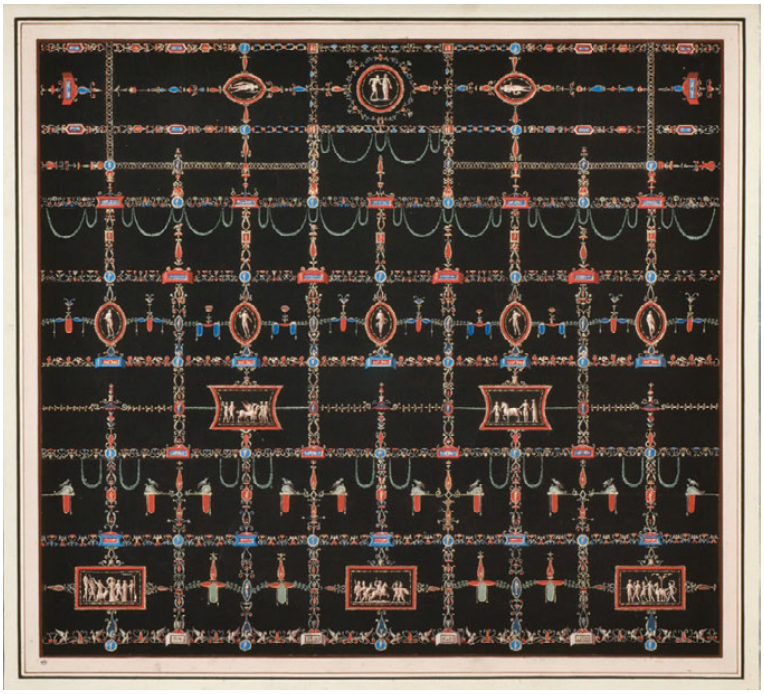


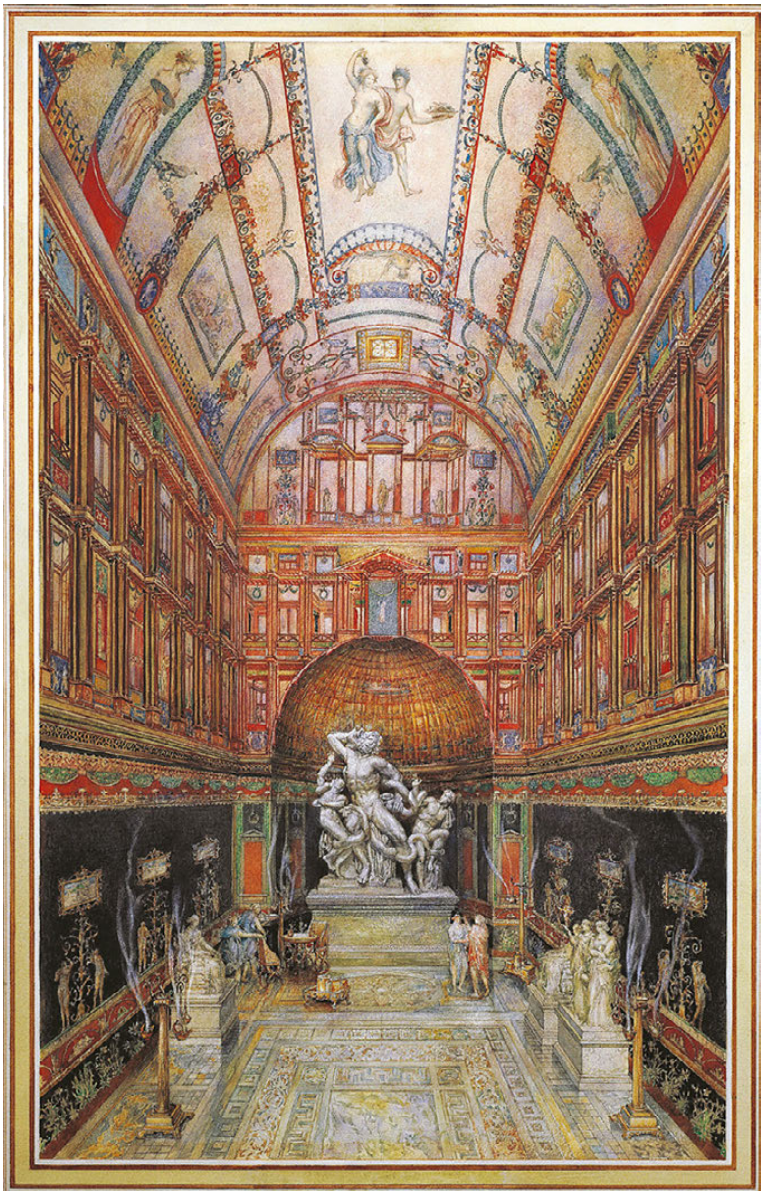
A partire dalla fine del secondo decennio del Cinquecento la decorazione a grottesca (detta anche "alla raffaellesca") incontrerà per tutto il secolo, e anche oltre, un'enorme fortuna, dapprima in altri cicli romani (come, ad esempio, nella Volta dorata realizzata da Baldassare Peruzzi nel Palazzo della cancelleria o a villa Madama, a opera dei collaboratori di Raffaello), estendendosi poi a macchia d'olio in tutta Italia (e ben presto anche fuori d'Italia). Un altro momento di rinnovata fortuna delle grottesche si colloca alla fine del Sette-

**Per tutto il Cinquecento e oltre la decorazione a grottesca incontrerà un'enorme fortuna**

Giulio Romano e Giovanni da Udine
(su progetti di Raffaello),
Loggia verso il giardino
(1520-1525 circa),
particolare della decorazione,
Roma, villa Madama.

A destra, dall'alto:
*Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture, Parte della volta della camera 23* (1776), Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques;
Georges Chedanne, *Il Laocoonte nella Domus aurea* (circa 1910), Rouen, Musée des Beaux-Arts.





cento, quando gli artisti, incitati dal nuovo gusto neoclassico e dalle sensazionali scoperte effettuate nelle città vesuviane, tornano a studiare con passione gli affreschi neroniani e le loro riproposizioni moderne nei cicli decorativi ideati dall'Urbinate e dalla sua scuola.

Nel frattempo, negli scavi di ambienti sotterranei situati nella medesima zona archeologica della Domus aurea, nell'area già occupata dagli Orti di Mecenate (che erano stati inglobati nel perimetro del palazzo neroniano), era stato rinvenuto uno dei capolavori "assoluti" dell'arte classica: il *Laocoonte*, scoperto nel gennaio del 1506 e ben presto acquistato da papa Giulio II, trasportato in Vaticano e collocato in una posizione centrale nell'"antiquario delle statue" allestito da Bramante in Belvedere. La scoperta di questo sensazionale gruppo scultoreo ellenistico, destinato a diventare una delle principali pietre di paragone dell'intera tradizione artistica occidentale, avviene alla presenza di Michelangelo e Giuliano da Sangallo, capace di riconoscere nella patetica figura antica il sacerdote troiano cantato da Virgilio nell'*Eneide* e nella virtuosistica scultura quel capolavoro, opera di tre artisti di Rodi, esaltato nella *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio.

La secolare fortuna di questo genere pittorico, in particolare nell'interpretazione fornita da Raffaello e dai suoi seguaci, può essere documentata anche sul lunghissimo periodo: alcuni dei massimi artisti novecenteschi, come per esempio Paul Klee, hanno infatti subìto il fascino delle grottesche antiche e rinascimentali. Saranno i principali esponenti del surrealismo (e tra questi in particolare Salvador Dalí, Max Ernst e Joan Miró), a causa della natura fantastica, irrazionale, sostanzialmente irrealistica, di questo sistema decorativo, a essere sedotti dall'"arte magica" delle grottesche, riproponendo ancora una volta, in chiave onirica e freudiana, quelle invenzioni capaci di scandalizzare il gusto dei classicisti e la falsa coscienza dei moralisti. ▲

*Raffaello e la Domus aurea. L'invenzione delle grottesche*
a cura di Vincenzo Farinella, Stefano Borghini e Alessandro D'Alessio
Roma, Domus aurea
Nel momento in cui andiamo in stampa, la mostra non ha ancora le date di svolgimento a causa dell'emergenza coronavirus
catalogo Electa
www.raffaellodomusaurea.it

**Studi e riscoperte. 4**
Un doppio ritratto attribuito ad Andrea del Castagno

# DUE VOLTI SOTTRATTI ALL'OBLIO

Attribuiti e disattribuiti, ritenuti falsi ottocenteschi e poi restituiti ad Andrea del Castagno, dimenticati e ritrovati, due ritratti che possono ridefinire lo svolgersi della ritrattistica fiorentina del Quattrocento e il ruolo dei suoi protagonisti.

Angelo Tartuferi

Nell'universo instabile e aleatorio delle classificazioni critiche in campo storico-artistico, non è infrequente imbattersi in opere che vantano oblii più o meno lunghi, riscoperte mirabolanti e di effimera fortuna mediatica, oppure autentiche "damnatio memoriae" più o meno consapevoli. L'aspetto che merita di essere considerato non superficialmente, soprattutto in alcuni di questi casi, è costituito dall'auspicabile percezione di trovarsi di fronte a scelte critiche il cui accoglimento – e, per converso, la cui negazione – è in grado di condizionare in maniera decisiva la ricostruzione di singole situazioni o ambiti di rilievo, se non addirittura interi segmenti di storia dell'arte. Un caso davvero rilevante è dato dallo stupefacente doppio ritratto – in due tavole unite – conservato alla Kunsthaus di Zurigo (inv. n. 586), che sebbene riconosciuto autografo di Andrea del Castagno (Castagno d'Andrea, Firenze, 1417/1419 circa - Firenze 1457) da studiosi del calibro di Georg Pudelko, Luciano Berti e Miklós Boskovits, è stato perlopiù ignorato e continua a esserlo tutt'oggi. Declassato a esemplare di ignoto italiano o fiammingo da taluni, ritenuto da altri copia antica da illustri cicli perduti – gli affreschi di Domenico Veneziano e del Baldovinetti in Sant'Egidio a Firenze –, è stato perfino bollato come falso ottocentesco.

Difficile dimenticare il fascino e l'attrazione di questi due giovani volti e delle insegne medicee sul

Andrea del Castagno (attribuito), *Doppio ritratto di giovani della famiglia Medici* (1445 circa), Zurigo, Kunsthaus.

tergo, di straordinario nitore "pierfrancescano" – assai simili tra loro, ma individuali come i rispettivi ritratti –, nonostante siano trascorsi ormai non pochi anni da quando li ammirai a lungo nella Sala bianca di palazzo Pitti, alla mostra *Firenze e gli antichi Paesi Bassi, 1430-1530*, curata da Bert W. Meijer nel 2008. È noto che il tema dei falsi è in assoluto fra i più insidiosi nel campo dell'arte, ma quale falsario del tardo Ottocento si sarebbe impegnato a dipingere la finissima decorazione sul tergo con gli stemmi medicei? Inoltre, i falsi venivano in genere immessi sul mercato antiquario, mentre queste due tavole rimasero sconosciute per lungo tempo in una piccola collezione svizzera. I molti studiosi che non ne hanno accolto la restituzione al grande artista non hanno contestato comunque l'autenticità dei dipinti.

Come già sottolineava Pudelko nel 1936, la lettura dei due ritratti è ostacolata da uno spesso strato di vernice, tendente soprattutto a mascherare i restauri sul volto del personaggio della tavola di destra. Ma nonostante ciò, come rimarcato in anni più recenti anche da Boskovits, i confronti stilistici fra la coppia di ritratti e alcuni particolari degli *Uomini illustri* affrescati da Andrea del Castagno nella villa Carducci a Legnaia e, in maniera ancora più stringente, con i volti degli apostoli – veri e propri ritratti "alla fiamminga" – di-

Andrea del Castagno (attribuito), *Doppio ritratto di giovani della famiglia Medici* (1445 circa), Zurigo, Kunsthaus. retro di ciascuno dei ritratti.

pinti poco prima della metà del Quattrocento nel Cenacolo di Sant'Apollonia a Firenze, indicano patentemente la comune paternità.

L'altissima qualità pittorica del ritratto con il giovane che indossa il vistoso turbante s'impone da subito, specialmente per il modo in cui la luce ne definisce stupendamente i tratti fisionomici. E per esso appare molto utile il confronto con il volto del san Giuliano alla destra della Vergine nella pala con l'*Assunzione della Vergine fra i santi Miniato e Giuliano* della Gemäldegalerie di Berlino, dipinta da Andrea del Castagno per la distrutta chiesa di San Miniato fra le Torri a Firenze nel 1449-1450. Nel giovane non si rileva la benché minima traccia di enfatizzazione "romantica", come molto spesso accade nei falsi conclamati del Rinascimento italiano, persino in quelli riusciti al meglio. Il suo volto esprime una fortissima carica naturale, pur mantendo la straordinaria compostezza che contraddistingue queste effigi quattrocentesche.

La presentazione scorciata e non di profilo, come era di solito nei ritratti fiorentini del tempo – per esempio l'altro doppio ritratto di Matteo Olivieri e del figlio Michele, di autore ignoto e diviso fra la National Gallery di Washington e il Chrysler Museum di Norfolk (Virginia) –, e il naturalismo iperdescrittivo d'impronta fiamminga fanno di questi esemplari pittorici uno degli episodi più importanti e precoci dell'intenso dialogo fra pittura fiamminga e pittura italiana nella prima metà del Quattrocento.

L'opinione di Bernard Berenson, che riteneva i dipinti di Zurigo copie quattrocentesche da originali perduti di Masaccio, è altamente significativa, poiché l'unico precedente per questo autentico exploit castagnesco pare rintracciabile proprio nel *Ritratto di giovane* di Masaccio della National Gallery of Art di Washington, che seppure di profilo e inequivocabilmente di matrice italiana, è l'esempio più alto e precoce di compenetrazione con la visione fiamminga. E si tratta, anche in questo caso, di un altro esemplare chiave la cui attribuzione al genio di Castel San Giovanni è tutt'altro che unanime.

L'identificazione dei due personaggi del doppio ritratto di Zurigo con due membri di casa Medici – e

per la precisione con i figli di Cosimo il Vecchio, Piero e Giovanni, proposta già da Pudelko – è anch'essa riaffermata da Boskovits, il quale ha sottolineato come le loro fisionomie siano compatibili con quelle dei due giovani re magi nel tondo con l'*Adorazione dei magi* di Domenico Veneziano alla Gemäldegalerie di Berlino, già indicati per l'appunto da alcuni studiosi come i figli di Cosimo. Se tale identificazione fosse confermata, ne risulterebbe avvalorata la datazione del doppio ritratto entro la metà del secolo, dopo il rientro dell'artista da Venezia, dove aveva affrescato la cappella di San Tarasio nella chiesa di San Zaccaria.

A questo punto, appare pressoché superfluo sottolineare la valenza critica della restituzione ad Andrea del Castagno dei ritratti qui discussi. Il pittore mugellano s'impone in misura ancora maggiore fra i più grandi maestri del primo Rinascimento fiorentino, non soltanto a motivo del suo proverbiale linguaggio eminentemente plastico, sostenuto da un disegno straordinariamente incisivo e vitale, ma anche per il suo ruolo altamente innovativo nel campo specifico del ritratto. Un ruolo di primissimo piano nell'ambito della ritrattistica fiorentina quattrocentesca che

In basso, da sinistra:
Andrea del Castagno,
*Assunzione della Vergine fra i santi Giuliano e Miniato*
(1449-1450),
Berlino, Staatlichen Museen zu Berlin, Gemäldegalerie,
particolare del volto di san Giuliano.

Andrea del Castagno,
*Ultima cena* (1445-1450 circa),
Firenze, Cenacolo di Sant'Apollonia,
dettaglio delle teste dei primi due apostoli
a sinistra della scena.

## L'altissima qualità pittorica del ritratto con il giovane che indossa il vistoso turbante s'impone da subito

ancora oggi è affidato in primo luogo al *Ritratto di giovane* della National Gallery of Art di Washington, generalmente attribuitogli, ma che tuttavia in anni recenti gli è stato tolto – credo a ragione – dallo stesso Boskovits e anche da un conoscitore quale Everett Fahy, a favore degli inizi di Piero del Pollaiolo intorno al 1460.

Come notavo nel catalogo della mostra per il riallestimento della sala dei Pollaiolo agli Uffizi nel 2007, curata da Antonio Natali e da me – e in considerazione di quanto affermato in principio –, si tratta di ipotesi che mutano assetti critici invalsi anche da lunghissimo tempo, proponendo nei fatti opzioni tra loro alternative nella ricostruzione di situazioni d'importanza capitale per la storia della pittura fiorentina quattrocentesca. Ma, in ogni caso, il ruolo di assoluta preminenza rivestito da Andrea del Castagno nel campo della ritrattistica è pienamente confermato, sia dalla restituzione dello stupefacente doppio ritratto di Zurigo, sia dall'impareggiabile galleria di ritratti esibiti nell'*Ultima cena* di Sant'Apollonia. Un insieme formidabile di ritratti, quest'ultimo, in cui si compenetrano nella maniera più alta e senza confronti possibili l'iperrealismo analitico dei fiamminghi e il timbro classico-eroico degli italiani. ▲

Qui sotto, da sinistra: pittore fiorentino, *Ritratto di Matteo Olivieri* (1440 circa), Washington, National Gallery of Art; pittore fiorentino, *Ritratto di Michele Olivieri* (1440 circa), Norfolk, Virginia, Chrysler Museum.

Nella pagina a fianco: Piero del Pollaiolo (attribuito), *Ritratto di giovane* (1460 circa), Washington, National Gallery of Art.

**Letture iconologiche**
Diavoli e pipistrelli

# PRESENZE DEMONIACHE

Per molti secoli la pittura occidentale ha associato il pipistrello alle forze del male, ai demoni che vivono nell'oscurità e abitano le paure umane, figure infernali che si manifestano nel mondo con la morte, la distruzione e la pestilenza.

Mauro Zanchi

Un oscuro filo lega il destino di molte persone ai pipistrelli, dai quali ha avuto origine il virus SARS-CoV-2, causa della pandemia Covid-19 che sta mietendo numerose vittime in tutto il mondo. Attraverso un percorso più o meno tortuoso, anni fa sono approdati alla nostra specie anche l'ebola, la Sars, il virus Nipah e molti altri, inoculati nell'essere umano proprio dal mammifero che vola nell'oscurità notturna[1]. Nella cultura occidentale, da secoli la figura del pipistrello è stata associata alle forze del male, ai demoni che vivono nell'oscurità, nei meandri più reconditi delle paure umane. La sua abitudine a dormire a testa in giù, in modo contrario agli altri animali, la sua attività notturna, la sua pelle viscida, le ali membranacee, gli artigli e la dentatura con canini appuntiti hanno sicuramente motivato una visione ostile nei suoi confronti: la serie di elementi negativi ha portato a considerarlo un rappresentante delle forze del male, che si oppone alla luce divina. In considerazione di quello che sta succedendo ora, colpisce, per la forza icastica, la figura della Morte immaginata da Buffalmacco nell'affresco del Camposanto monumentale di Pisa. È descritta nelle sembianze di donna anziana che vola con ali di pipistrello, tenendo in mano una falce messoria, poco sopra corpi di defunti, dalle cui bocche escono animule (raffigurate come bimbi nudi), che vengono afferrate da un angelo e da un diavolo, anch'egli con ali di pipistrello. In alto, intanto, nel cielo è in corso una lotta serrata tra angeli e demoni in volo, dove le due fazioni si contendono le anime, per poi trasportare i reprobi all'inferno e gli eletti in paradiso. Le membrane che caratterizzano le ali dei diavoli producono complessi e invisibili vortici d'aria che garantiscono la propulsione.

Giotto, *La cacciata dei diavoli da Arezzo* (1290-1292), particolare, Assisi, Basilica superiore.

Nel campo dell'arte chi per primo ha collegato gli elementi negativi del pipistrello alle figure demoniache? Un accenno è visibile nell'affresco realizzato nel XIII secolo da un religioso danese nella chiesa di Tuse, dove compaiono diavoli che volano con ali da

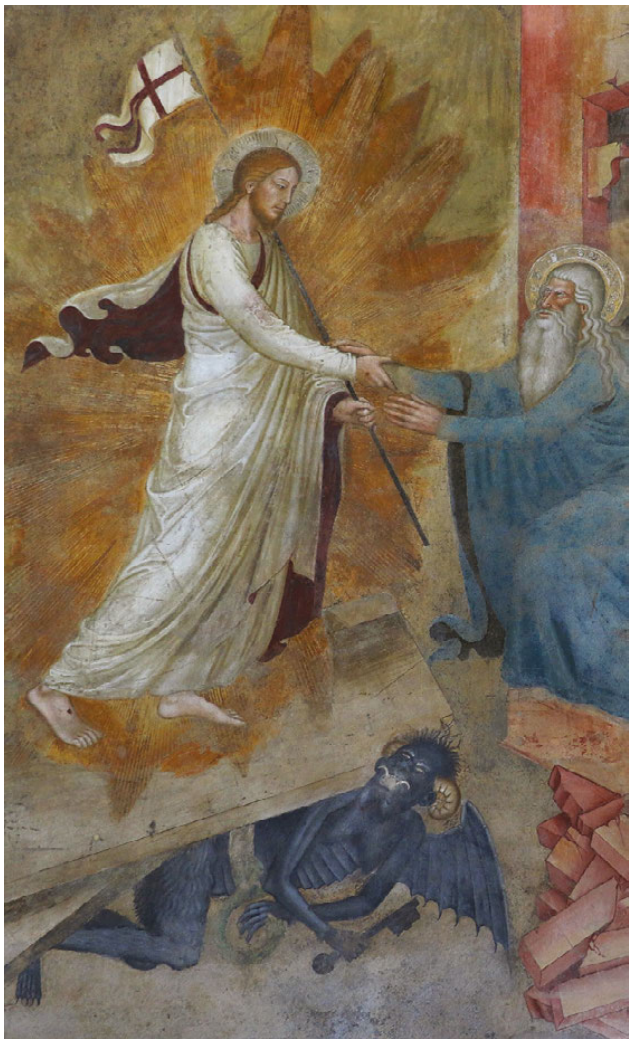
Buonamico Buffalmacco, *Trionfo della morte* (1336-1341), particolare, Pisa, Camposanto monumentale.

Nella pagina a fianco, in alto, anonimo artista danese, *Diavoli all'inferno* (XIII secolo), Tuse (Danimarca), chiesa.

In basso, due particolari della *Discesa di Gesù agli inferi* (1365-1368), di Andrea di Bonaiuto, Firenze, Santa Maria Novella, Cappellone degli spagnoli.

**Molti diavolacci dalle ali a membrana compaiono nelle scene infernali del Giudizio universale**

pipistrello attorno alla bocca dell'Inferno. E qualche figura demoniaca con ali di pipistrello è presente anche in codici miniati medievali e tra i "gargoyles" scolpiti sulle cattedrali gotiche francesi. In Italia forse è Giotto (o Pietro Cavallini o un altro maestro) a inaugurare questa iconografia nella *Cacciata dei diavoli da Arezzo* (1290-1292), nella basilica superiore di Assisi: san Francesco e il suo confratello liberano la città toscana dalla presenza dei demoni, raffigurati in stormo e tutti con ali di pipistrello. Nel Trecento molti diavolacci dalle ali a membrana compaiono nelle scene infernali del Giudizio universale[(2)]. Alcuni esempi sono presenti nel *Giudizio universale* (1303-1305) della cappella degli Scrovegni e nella *Discesa al Limbo* (1315 circa) di Giotto, nella *Discesa di Gesù agli Inferi* (1365-1368) dipinta da Andrea di Bonaiuto nel Cappellone degli spagnoli, in Santa Maria Novella a Firenze, nell'*Inferno* affrescato da Taddeo di Bartolo nel 1393 nella collegiata di San Gimignano, a poca distanza da Siena. In alcuni dipinti, minuscoli pipistrelli escono dalla bocca dei moribondi che hanno commesso peccati, o diavoletti con ali membranacee afferrano un piatto della bilancia, mentre san Michele pesa l'anima del defunto, come per esempio nella versione di Guariento di Arpo, del 1350, ora conservata a Padova, nei Musei civici agli Eremitani. Nei periodi



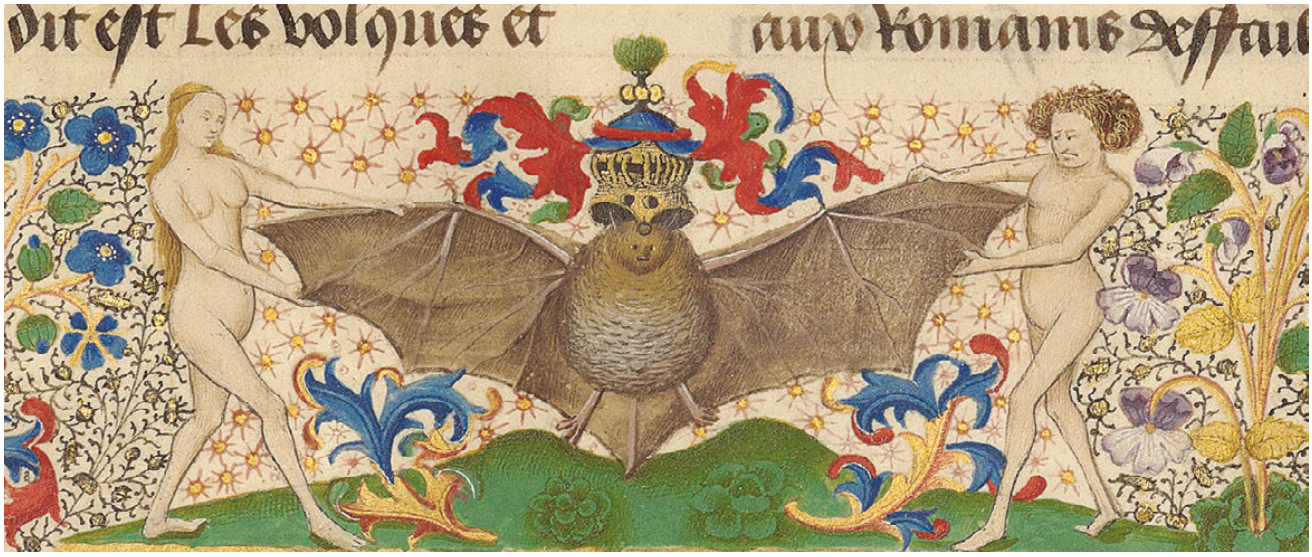
# Pare che si sia insediato qualcosa di temibile, forse sottilmente infernale

Taddeo di Bartolo, *Inferno* (1393), particolare con *La punizione dell'accidia*, San Gimignano (Siena), collegiata.

Guariento di Arpo, *L'arcangelo Michele pesa le anime e combatte con un diavolo* (1350), Padova, Musei civici agli Eremitani.

di peste i fedeli pregavano e chiedevano l'aiuto della Madonna della Misericordia, considerata colei che protegge il popolo, con il suo mantello, dai dardi pestilenziali che cadono dal cielo.

L'insolita *Madonna del Carmelo*, dipinta da Moretto attorno al 1522, è raffigurata con un ampio mantello dai colori plumbei. L'esasperata estensione orizzontale della stoffa, larga come un esteso volo in sospensione nell'aria, fa sembrare il mantello – attributo della misericordia – come una presenza sinistra con ali oscure. Pare che si sia insediato qualcosa di temibile, forse sottilmente infernale. I putti reggono le estremità del manto, che evoca ali di pipistrello. Al cospetto della Vergine sono presenti il beato carmelitano Angelo di Gerusalemme, con un giglio bianco fra le mani – il quale ebbe la conferma della regola da Onorio III nel 1226 – e il santo Simone Stock, che ebbe la visione dello scapolare del Carmelo; nella parte inferiore dell'opera sono raffigurati personaggi oranti, probabilmente componenti della famiglia che ha commissionato il quadro, alla quale appartenevano anche un religioso e una suora (qui velata). Il dipinto, forse anche a causa della sua iconografia ambigua ed enigmatica[3], aveva sedotto Antonio Canova, che lo acquistò a Roma presso la famiglia Ottoboni[4]. È curioso come lo scultore fosse attratto da un'opera diametralmente opposta al suo modo di concepire le figure e le atmosfere. Forse è stato colpito da come Moretto[5] ha disposto le figure nello spazio: i santi, i religiosi e i devoti sono collocati come a formare idealmente una struttura ad andamento triangolare rovesciato, una forma cava scalare, che può essere percorsa con la mente, nel viaggio immaginario entro la struttura di una dimensione al contempo carnale e sacra. Perché il pittore bresciano ha dipinto il mantello in quella maniera? Come mai tutti gli astanti sono disposti in una atmosfera cupa, dove il cielo è tagliato orizzontalmente da nuvole oscure? Come mai ha suggerito la presenza dell'insidioso mammifero volante, solitamente associato ai demoni e a Satana? Moretto carica



Loyset Liédet, *Pipistrello*, in Jean Mansel, *Histoires romaines* (1454-1460), Parigi, Bibliothèque nationale de France, Arsenal ms. 5087, particolare del foglio 96v.

la sua opera come se fosse attraversata da un incantesimo nero, da una minaccia incombente, forse l'inarrestabile azione dell'epidemia che continuava a mietere vittime, nonostante le preghiere dei fedeli.

Una simile atmosfera avvolge ancora il mondo attuale, dove i credenti continuano a pregare, chiedendo che la pandemia venga debellata, mentre demoni-pipistrello volano nei reparti di terapia intensiva e cercano altre vittime nelle città deserte, dove il silenzio è rotto solo dalle sirene e dai drammi consumati negli interni delle case. ▲

(1) Si suppone che il contagio si sia verificato inizialmente nei "mercati umidi" cinesi, dove gli animali vengono venduti vivi e macellati in condizioni igieniche non adeguate. SARS-CoV-2 non è l'unico coronavirus che viene dal pipistrello. Ovviamente il problema è anche e soprattutto il comportamento di certi individui, che hanno venduto i pipistrelli, e la commercializzazione dell'"esotico", che ha favorito e accelerato la trasmissione di malattie dagli animali selvatici alle persone.

(2) Cfr. Dante Alighieri, *Divina Commedia* (composta tra il 1304/07 e il 1321), *Inferno*, XXXIV, vv. 22-54: «Sotto ciascuna uscivan due grand'ali, / quanto si convenia a tanto uccello: / vele di mar non vid'io mai cotali. / Non avean penne, ma di vispistrello / era lor modo; e quelle svolazzava, / sì che tre venti si movean da ello: / quindi Cocito tutto s'aggelava. / Con sei occhi piangea, e per tre menti / gocciava 'l pianto e sanguinosa bava».

(3) Quando Canova morì, il suo fratellastro Giovanni Battista Sartori, che all'epoca era vescovo di Mindo, ereditò i beni dello scultore neoclassico. Il religioso non amava l'atmosfera ambigua dello stendardo, che riteneva lontana da una concezione solare della religione, e perciò nel 1827 si accordò con l'Accademia di Venezia, barattando l'opera con due dipinti di Palma il Giovane: *Cristo nell'Orto degli ulivi* e la *Madonna in gloria con i santi*.

(4) Secondo Begni Redona, il dipinto di Moretto fu acquistato dallo scultore Antonio Canova assieme a un gonfalone dalla famiglia Ottoboni: «Provengono forse da Pissincana, presso Pordenone, e questo fatto fece scrivere al Nicodemi che ve li portarono da Brescia gli eredi del vescovo Ottoboni e al Fiocco che la famiglia Ottoboni era originaria di Brescia e che a Pissincana possedeva dei terreni. La famiglia Ottoboni era in realtà di origine veneziana, e il rapporto con Brescia è legato unicamente al vescovo Pietro Ottoboni, eletto poi papa con il nome di Alessandro VIII, il quale tenne la sede episcopale dal 1654 al 1664 e quindi né lui né la sua famiglia ebbero rapporti col Moretto: se questi dipinti provengono da Brescia è solo perché l'Ottoboni ne venne in possesso attraverso eventi a noi sconosciuti» (P. V. Begni Redona, *Alessandro Bonvicino - Il Moretto da Brescia*, Brescia 1988, p. 122).

(5) Canova pensava però che la *Madonna del Carmelo* fosse un'opera di Pordenone.

Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, *Madonna del Carmelo* (1522 circa), Venezia, Gallerie dell'Accademia.

**Luoghi da conoscere**
Sutri

# NEL VERDE SULLA ROCCIA

Arroccato su un imponente rilievo di tufo, Sutri, lungo la via Francigena, è un antico borgo del Viterbese appartenuto in origine agli etruschi, conquistato poi dai romani nel IV secolo a.C. Tra i suoi più prestigiosi reperti ci sono l'anfiteatro, la necropoli, la chiesa della Madonna del Parto, ex mitreo, con affreschi ascrivibili a epoche diverse.

Sergio Rinaldi Tufi

Sutri, cittadina di seimilasettecento abitanti su un pianoro della Tuscia Viterbese, cinquantaquattro chilometri a nord di Roma sulla antica via consolare Cassia ("Francigena" per i tanti pellegrini che nel Medioevo dal Nord scendevano a Roma), conosce una rinnovata notorietà da quando (giugno 2018) ne è diventato sindaco Vittorio Sgarbi. Ospita mostre importanti il bel Museo di palazzo Doebbing, rifacimento neogotico del trecentesco Palazzo vescovile. Joseph Bernard Doebbing era un vescovo tedesco, a cui nel 1900 era stata affidata la diocesi di Sutri e Nepi; un nuovo restauro fu effettuato negli anni Ottanta del secolo scorso. Le mostre sembrano orientare lo sguardo verso il moderno e il contemporaneo, ma non bisogna dimenticare che siamo, essenzialmente, in una città antica: il Palazzo della comunità di Sutri ospita al primo piano e al piano interrato il Museo del Patrimonium, con reperti provenienti dalla diocesi di Civita Castellana e soprattutto da Sutri stessa, come l'*Efebo* bronzeo, raffinata statuina (alta circa un metro) databile al I secolo d.C.

«Parco dell'antichissima Città di Sutri»: così in effetti si chiama l'area naturale protetta (sette ettari) istituita dalla Regione Lazio nel 1988. Alcuni ritrovamenti, sia pur sporadici, attestano una frequentazione già fra il X e il VII secolo a.C.; ma testimonianze più consistenti (VI-V secolo a.C.) si devono agli etruschi, cui appartenevano queste terre prima della romanizzazione. Si pensi alle "tagliate" che consentivano alle strade di "intaccare" alture e banchi tufacei, e soprattutto alle poderose mura, in blocchi di tufo squadrati, che racchiudono la sommità del pianoro, su cui però non si hanno altri resti rilevanti attribuibili a questa fase. Con la conquista romana di Veio all'inizio del IV secolo a.C., decisiva per la penetrazione in Etruria, Sutrium, insieme con un'altra "antichissima città" non lontana, Nepet (Nepi), entra nell'orbita dell'Urbe. Nel 389 a.C., quando i tarquiniesi la assediano, accorre Furio Camillo a cacciarli; nel 383 a.C. Sutri diviene colonia latina; nel corso del III secolo a.C. è teatro di perduranti scontri, che si concludono con la conquista romana della stessa Tarquinia e di Falerii (Civita Castellana); nel II e nel I secolo a.C. si porta avanti l'organizzazione capillare del territorio; nella lotta fra Ottaviano e Antonio, la città parteggia per quest'ultimo, ma

L'anfiteatro (fine del I secolo a.C. - inizio del I secolo d.C.).

**Si dimentica quasi che qui si svolgevano spettacoli crudeli: il caldo colore del tufo e il verde dell'arena creano un colpo d'occhio piacevole e suggestivo**

Particolare dell'anfiteatro con l'ingresso sud-occidentale nell'arena e resti dell'ambulacro anulare.

dopo la vittoria del primo (che poi diverrà Augusto) non subisce (a differenza di altre città) punizioni troppo dure, ma in pratica solo la "ricolonizzazione" (41 a.C.) con il nome di "Colonia Coniuncta Iulia Sutrina": nodo stradale importante, la città gode di un certo benessere.

Nella fase romana, le mura vengono rinforzate: se ne conservano perciò ampi tratti, e al loro interno si conosce un po' di più rispetto alla fase etrusca. Il Foro era nel sito dell'attuale piazza del Comune, e la struttura a volta in blocchi di peperino (forse risalente al II secolo a.C.) oggi inglobata nel municipio era parte di un ingresso monumentale oggi perduto. Al II secolo d.C. si data invece un piccolo impianto termale, i cui resti sono sotto il duomo.

A sud-est di questo impianto urbano, al di là della Cassia, sono i monumenti romani più importanti, "cuore" del parco di cui si diceva all'inizio. Protagonista, anche qui, è un banco tufaceo, separato però in due parti da un ampio avvallamento. Nella parte più vicina alla città, nota come collina Savorelli, sono ricavati un anfiteatro e un edificio a tre navate, impiegato prima come mitreo poi come chiesa; nella parte più lontana si conserva una bella necropoli rupestre.

L'anfiteatro, databile fra la fine del I secolo a.C. e l'inizio del I secolo d.C., è successivo a quello celeberrimo di Pompei (80 circa a.C.), ma più antico del Colosseo inaugurato da Tito nell'80 d.C. e completato dal successore Domiziano. L'edificio non usa quasi altri materiali se non la roccia stessa, scavata come se fosse una cava. È una procedura usata solo in cinque altri anfiteatri (Siracusa, Cagliari, Antiochia, Leptis Magna, Sabratha) fra i tanti che si conoscono (centotrentatre in Italia, duecentocinquantadue nelle province dell'impero). Non c'è, quindi, una struttura esterna ad arcate come nei casi "normali", ma solo, intorno all'arena dove si svolgevano i giochi, la cavea (le gradinate per gli spettatori) dall'andamento ellittico, in gran parte conservata, con due archi di ingresso alle due estremità dell'asse maggiore. Una struttura di raccordo fra l'arena e la parte bassa della cavea è costituita da un ambulacro anulare (provvisto peraltro di dieci porte) entro il quale gli inservienti potevano muoversi durante i combattimenti fra gladiatori, o durante le lotte fra gladiatori e belve, senza troppi rischi. L'edificio, molto semplice, misurava 49 x 40 m, i posti erano circa novemila. Si dimentica quasi che qui si svolgevano spettacoli crudeli: il caldo colore del tufo e, insieme, il verde dell'arena e della vegetazione circostante creano un colpo d'occhio piacevole e suggestivo.

Prima di salire sulla collina medesima, dove troveremo importanti testimonianze di epoche più recenti, muoviamoci verso sinistra dall'ingresso principale dell'anfiteatro in direzione della seconda parte del banco di tufo e, sulle sue pareti prospicienti la Cassia, troviamo la necropoli romana. Si conservano sessantaquattro tombe rupestri, allineate a ritmo serrato su più livelli nell'intento di sfruttare al massimo lo spazio. Anche qui il colore rosato del tufo contribuisce, specialmente alla luce delle prime ore del mattino, a rendere gradevole la scena: le tombe a camera, predisposte sia per l'inumazione sia per l'incinerazione, alternano negli interni letti funebri e serie di nicchie. Le facciate sono molto semplificate, anche se le camere funerarie sono spesso precedute da arconi, pure usati per ospitare sepolture: solo una, la n. 64, ha una decorazione architettonica un po' più complessa, con modanature a dentelli sopra l'ingresso.

Per passare a una fase più recente bisogna tornare all'anfiteatro e dirigerci verso destra, verso un monumento davvero singolare: la chiesa (databile al XIII-XIV secolo) della Madonna del Parto, anch'essa scavata nella roccia, che comprende un piccolo vestibolo e un ambiente absidato lungo e stretto, a tre navate e con banconi laterali. Prima di diventare una chiesa, il luogo era stato usato nel III-IV secolo come mitreo: si dice, pur fra molti dubbi, che venga da qui, e più precisamente dall'abside,

La necropoli romana con sessantaquattro tombe rupestri (I-III secolo d.C.).

In alto, l'architrave della tomba n. 64.

## Tra le pitture spiccano quelle del vestibolo

un rilievo con *Mitra che uccide il toro*, reimpiegato in un casale al km 60 della Cassia. Il luogo è riccamente decorato da pitture. Quella dell'abside raffigura una *Natività* da cui la chiesa deriva il suo nome, ma le più notevoli sono quelle del vestibolo: *Madonna e santi* a sinistra, *San Cristoforo* a destra e, al centro, scene relative al culto di san Michele al Gargano. Sutri, come s'è detto, era sul percorso della Francigena: non è da escludere che vi fosse un collegamento anche con un altro veneratissimo itinerario, appunto quello micaelico-garganico. La parte centrale, che contiene precise allusioni alla vita e ai miracoli del santo, si impone all'attenzione soprattutto per la raffigurazione, priva di senso prospettico ma efficacissima nella sua chiarezza, di un pellegrinaggio reso come una grande processione di massa.

Il cristianesimo, del resto, si era qui consolidato probabilmente alla fine del III secolo. Già nel IV Sutri diviene sede vescovile (nel XIV secolo sarà unita a quella di Nepi). L'episodio più noto è quello del 728, quando il re longobardo Liutprando, che si era impadronito di ampie aree del Lazio nella sua lotta contro i bizantini, donò Sutri (e, poco più tardi, Bomarzo, Orte e Amelia) al pontefice Gregorio II: forse, secondo una semplificazione abbastanza ripetuta (ma certamente più attendibile rispetto alla leggenda di una più antica donazione da parte di Costantino), è il primo nucleo dello Stato della Chiesa. Un altro episodio, stavolta sicuramente leggendario, è il passaggio di Carlo Magno nell'800 (anno dell'incoronazione a Roma): cercava il nipote e futuro paladino Orlando, figlio di una sorella ripudiata, Berta, che dopo lunghe peregrinazioni lo aveva partorito in una delle grotte della zona.

L'antica cinta muraria etrusca, modificata e arricchita di porte monumentali, consentiva di potenziare il ruolo di punto di controllo sui percorsi fra Roma e il Nord; qui inoltre si rifugiavano i papi in caso di pericolo o si svolgevano concili, nonché incontri fra pontefici e imperatori. La testimonianza più importante di questi secoli è il duomo o concattedrale di Santa Maria Assunta, cui era annesso il Palazzo vescovile poi divenuto, come si diceva all'inizio, palazzo Doebbing.

Alcuni affreschi della chiesa della Madonna del Parto (XIII-XIV secolo).

In alto, *Madonna e santi*, a sinistra, *San Cristoforo*, a destra e, scene relative al culto di san Michele al Gargano, al centro.

A destra, *Teoria dei pellegrini*.

Costruita in forme romaniche e inaugurata da papa Innocenzo III nel 1207, la chiesa sorgeva su resti di edifici preesistenti, e soprattutto su una cripta longobarda, ben conservata: tre navate, pareti che si incurvano in numerose absidi o nicchie (cripta confrontata con quella di Spira, celebre cattedrale tedesca). Il duomo era caratterizzato da sei file di colonne provenienti da vari edifici; mentre il campanile è rimasto quello originale, la chiesa fu varie volte rifatta fra Seicento e Ottocento, conservando però il bel pavimento cosmatesco. Altra chiesa notevole è quella di San Francesco: si diceva fondata dallo stesso santo, che però l'aveva dedicata a sant'Angelo; l'originario impianto romanico fu modificato nel Rinascimento.

Al di là degli edifici sacri, scendendo nei secoli, troviamo sulla già ricordata collina Savorelli (dal nome di una nobile famiglia di Forlì) l'omonima, elegante villa settecentesca (restaurata dalla famiglia Staderini nel secondo dopoguerra) che comprende anche una bella chiesa e un giardino all'italiana che si affaccia sull'anfiteatro. Non lontano è un castello in origine trecentesco, ma più volte rifatto, detto (guarda guarda…) "di Carlo Magno", senza troppa attenzione per le cronologie. ▲

A destra, l'interno secentesco della concattedrale di Santa Maria Assunta, che originariamente era stata costruita in forme romaniche e inaugurata da papa Innocenzo III nel 1207.

In basso, l'interno della chiesa della Madonna del Parto (XIII-XIV secolo). Il luogo era stato usato nel III-IV secolo come mitreo.

# IL SORRISO DELL'UOMO-LEONE

**È il più remoto esempio di figura ibrida. Ricostruita nel 2013, la statuetta rappresenta un uomo con la testa di leone? O un leone col corpo di uomo? E chi fu a scolpirla?**

di Gloria Fossi

È in ascolto? Sta parlando? Qualcuno v'intravede un sorriso. Tutto può essere… l'*Uomo-leone* è un individuo immaginario, eppure concreto: ci appare nella forma di una delle prime sculture, forse la prima in assoluto del nostro passato. Fino a oggi, è il più antico esemplare di figura ibrida che si conosca. Alto 31 cm, ha circa quarantamila anni ed è rimasto sepolto fino al secolo scorso, in frammenti, nella grotta di Hohlenstein-Stadel, nel Giura svevo, habitat di umani anatomicamente moderni, cioè della specie Homo sapiens: la nostra. Cacciatori-raccoglitori, i nostri lontani antenati si spostavano a piccoli gruppi nelle valli dell'Alto Danubio, modellate nell'era glaciale, frequentate da mammut, renne, cavalli, bisonti, leoni delle caverne. Nelle grotte lasciarono i primi strumenti musicali, sculturine di mammut e piccole teste di cavalli. In quell'area, come nella regione attorno alla grotta Chauvet, in Dordogna, si ritiene ora, dopo le recenti scoperte, che siano sorte le prime manifestazioni figurative dell'umanità: a Chauvet un ciclo parietale con strabilianti immagini di animali, datate attorno a 35.000 anni fa. Nel Giura svevo, in sei grotte vicine fra loro (dal 2017 nella lista Unesco del Patrimonio dell'umanità), una serie di oggetti scolpiti in avorio di mammut, di altrettanto, sorprendente realismo, databili ancora più indietro, fino a 40.000 anni fa.

Torniamo al nostro *Uomo-leone* del Giura svevo (ammesso che si tratti di un uomo, come pare in effetti più probabile, e non di una donna, come altri propongono). Eretto, testa leonina, corpo in parte umano, fu scolpito in un unico pezzo ricavato dalla parte più tenera di una zanna di mammut. La foggia lievemente arcuata corrisponde alla zona meno ricurva della zanna, la più prossima alla bocca dell'animale. Nel 2013 è stato ricomposto con ottocentotrentadue frammenti rinvenuti a più riprese negli scavi di Hohlenstein-Stadel (1939-2012). La grotta in realtà era nota fin dal 1861, quando fu avvistata da un geologo e paleontologo tedesco, Oscar Fraas, in cerca di fossili. Nel 1935 altri archeologi effettuarono gli scavi, proseguiti fino al 25 agosto 1939. La scoperta più sensazionale avvenne proprio quel giorno, e poi, alla fine della serata il cantiere fu chiuso per lo scoppio della guerra. Erano venuti alla luce circa duecento frammenti d'avorio che fecero subito presupporre l'esistenza di una scultura elaborata. Non ci fu tempo di far altro che spedirli nella vicina Ulma in deposito. Nel 1969, Joachim Hahn, archeologo di grande talento, si rese conto della rilevanza di quei frammenti, che assemblò ricreando una statuetta, ancora molto lacunosa, alta 31 cm. Nel 2013 Thomas Beutelspacher e Claus-Joachim Kind hanno individuato, nella grotta di Hohlenstein-Stadel, il punto esatto del ritrovamento del 1939, da dove sono emerse oltre cinquecento schegge d'avorio lavorate. La statuetta è stata smontata e rimontata con un lavoro certosino, col risultato che abbiamo oggi sotto gli occhi (è suggestivo osservarla nel sito online che la riproduce in 3D, v. nota a fine articolo).

Il radiocarbonio applicato ai dati stratigrafici del ritrovamento ci dicono che l'oggetto risale alla fase più antica del Paleolitico superiore, l'Aurignaziano. Dopo quarantamila anni, l'*Uomo-leone* è tornato "in vita", nel Museum Ulm, protetto in una vetrina. Presenta lacune, parti della superficie esterna sono perdute, purtuttavia ha un fascino arcano, tanto è distante nel tempo eppure così presente e verosimile. È un felino con l'aspetto in parte umano o un essere umano in parte felino? In realtà è un "teriantropo", divinità con testa animale e corpo umano. La sua testa corrisponde a quella di un leone delle caverne ("Panthera leo spelaea"), privo di criniera anche negli esemplari maschili.

Nella pagina a fianco: due vedute dell'*Uomo-leone* di Hohlenstein-Stadel (40.000-35.000 anni fa circa), Ulma, Museum Ulm.

Questa sottospecie, estinta 14.500-12.000 anni fa, è nota in Europa occidentale – Italia compresa – attraverso fossili, e dal 2015 anche per due commoventi leoncini perfettamente mummificati di 48.500 anni fa, sopravvissuti nel "permafrost" presso il fiume Ujandina in Siberia. Morirono subito dopo la nascita, ma il loro aspetto attesta che da adulti sarebbero stati identici alle più antiche figurazioni paleolitiche della loro specie: non solo la nostra statuetta dell'*Uomo-leone*, ma ancora di più alle immagini del tutto naturalistiche di leoni e leonesse in branco al museo della grotta Chauvet in Dordogna.

L'*Uomo-leone* ha occhi e narici ben individuati, piccole orecchie delineate nel cavo interno, arti superiori simili a zampe feline, atteggiati però a pose umane. L'arto sinistro è solcato da incisioni orizzontali che creano un effetto di scarificazione. Il busto è troppo allungato per somigliare a quello di un uomo, però vi s'indovinano genitali maschili o forse femminili, comunque umani, come umani sono polpacci e piedi. Nel solco della bocca è stato individuato, con un microscopio digitale, del liquido organico, forse sangue. Per quale motivo vi sia stato insufflato, resta un mistero. Le superfici originali recano tracce di usura come se la statuetta fosse stata maneggiata a lungo, per generazioni. Forse fu sempre tenuta in quella grotta esposta a nord, freddissima e inadatta alla vita quotidiana, utilizzata solo in particolari occasioni. Chi ne fu l'autore? Fisicamente il nostro antenato-artista era come noi, un po' più piccolo di statura ma in grado di resistere a temperature inferiori alle nostre di dieci-dodici gradi. La sua padronanza della materia suggerisce che questa non dovette essere la sua prima opera. Basti osservare come ottenne il vuoto fra le gambe (zampe?) divaricate, sfruttando la piccola area cava della zanna di mammut, corrispondente alla polpa dentaria. Nel 2014 l'*Uomo-leone* è stato replicato. In Germania, Wulf Hein, specializzato in tali ricostruzioni, ha lavorato un avorio di elefante con strumenti litici appuntiti. Risultato: quattrocento ore di lavoro, davvero tanto tempo che il nostro antenato dovette sottrarre a mansioni di sopravvivenza. Uomo o donna

A destra,
la grotta di Hohlenstein-Stadel
nel Giura Svevo, in Germania.

Qui sotto,
*Leoni e leonesse*
*delle caverne*
(35.000-32.900 anni fa circa),
Vallon-Pont d'Arc,
replica nel museo
della grotta Chauvet
(Ardèche, Francia).

che fosse, dedicava l'intera sua attività a questo compito? O scolpiva a tempo perso? Forgiò anche gli strumenti quotidiani per la sua piccola comunità? E fu lui (o lei) a perforare quei denti di volpe artica, lupo e cervidi adattati a pendenti, che sono stati trovati nella grotta presso un deposito di corna di renna? Cosa sarebbe stato/a capace di realizzare se fosse vissuto/a in tempi più recenti? Sono enigmi senza soluzioni, anche se è verosimile che in quell'antro buio una piccola comunità avesse condiviso in certe occasioni riti e credenze per la comprensione del mondo, al cui centro stava questo simulacro. C'è chi si è spinto a identificare la statuetta in un remoto segno astrologico, o in un amuleto raffigurante il mitico protagonista di un primo fantasioso viaggio umano nel cosmo, dove il nostro simile si sarebbe trasformato in essere soprannaturale. E se la statuetta fosse servita anche da giocattolo, come alcuni propongono? Ci piacerebbe, ma ignoriamo come i bambini di allora trascorressero il tempo. Almeno una considerazione non ci pare peregrina. Quel Donatello di quarantamila anni fa era in grado di elaborare pensieri complessi. Come avrebbe potuto, altrimenti, scolpire una figura tanto espressiva?

Senza dubbio scelse un segno di "fusione" fra uomo e natura: l'immagine di un suo simile con possanza leonina, un ibrido che in seguito arricchirà miti e leggende di tante culture. ▲

Per saperne di più:
*The Return of the Lion Man. History Myth Magic*, catalogo della mostra (Ulma, Museum Ulm, novembre 2013 - giugno 2014), Ulma 2013; M. Masseti, P. P. A. Mazza, *Western European Quaternary lions: new working hypotheses*, in "Biological Journal of the Linnean Society", vol. 109, 2013, pp. 66-67; AA. VV., *The Smile of the Lion Man*, in "Quartär", vol. 61, 2014, pp. 129-145; N. MacGregor, *Living with the Gods*, Londra 2018, pp. 2-13; G. Fossi. *Preistoria. L'alba della civiltà*, Milano 2019, pp. 38-39 e *passim*; *Des lions et des hommes*, catalogo della mostra (Grotte Chauvet 2 - Ardèche, aprile-settembre 2019), a cura di M. González Menéndez Parigi 2019, pp. 30-31. Filmografia: W. Herzog, *Cave of Forgotten Dreams*, docufilm in 3D (Francia-Canada-USA-GB-Germania/2010); www.youtube.com/watch?v=kULwsoCEd3g; W. Hein, *Lion Man 2.0 - The Experiment* (documentario, Germania 2014). Su web: www.urmu.de/de/Forschung-Archaeologie/Eiszeitkunst/Hohlenstein-Stadel/Loewenmensch

Un leone delle caverne, nella ricostruzione di questa specie estinta, Vallon Pont-d'Arc, museo della grotta Chauvet (Ardèche, Francia).

top lot

La vendita di quel Rembrandt fece grande clamore, proprio quel ciò che non voleva l'acquirente: arrivò a dire che fu quello uno dei momenti peggiori della sua vita, nonostante fosse così divenuto celebre e avesse messo le mani su un quadro che tanto desiderava. La tela, in cui Rembrandt dipinse il proprio figlio Tito, nei primi anni della sua breve e sfortunata vita, è di un valore che va al di là delle discussioni che l'hanno pure accompagnata. Si criticava il fatto che l'opera apparisse non finita, ma è proprio questo che ne garantisce il carattere di estrema modernità e che permette di ammirare il genio del pittore olandese, che con poche pennellate era in grado di creare figure dal forte impatto emotivo. Il quadro era finito in una casa di campagna nei pressi dell'Aja, che faceva anche da locanda. Per sua fortuna, il restauratore inglese George Baker perse la nave per tornare a casa in uno dei primi viaggi in Europa dopo il blocco continentale imposto da Napoleone, alloggiò lì e adocchiò il quadro. Lo pagò 1 scellino, pernottamento incluso, una miseria anche in quel 1815. A casa fece le indagini per dimostrare l'autenticità del Rembrandt, e poi, nel 1830, trovò l'acquirente giusto: il conte George Spencer, avo di Diana, futura moglie del principe Carlo d'Inghilterra. Il quadro rimase per un secolo nella magione di famiglia, ad Althorp nel Northamptonshire, passando di padre in figlio, fino a Charles Spencer. Era il 1915, e lui decise di venderlo per una cifra di tutto rispetto – 35mila sterline del tempo – a sir Herbert Frederick Cook (1868-1939), un baronetto che aveva ereditato una fortuna fatta nell'industria tessile, ma si era dedicato soprattutto alla sua collezione. Aveva una predilezione per Giorgione, e per questo gli attribuì quel che non era suo in un catalogo ragionato che pubblicò. Il Rembrandt rimase dai Cook, in famiglia, fino al 19 marzo 1965, quando lady Bridget Brenda Cook decise di venderlo da Christie's. Lì successe l'incredibile. Si presentò agguerrito Norton Simon, un americano che controllava un impero nel settore alimentare e che intendeva farsi una collezione di tutto rispetto. Nel 1961 aveva provato ad aggiudicarsi un altro Rembrandt (*Aristotele contempla il busto di Omero*) ma quando il gioco si era fatto duro, il suo inviato si era ritirato e quell'opera era finita al Metropolitan di New York. Stavolta Simon voleva vincere e decise di giocare in prima persona. Ma odiava la pubblicità, per cui stipulò un criptico accordo scritto con il banditore. Si sarebbe presentato in sala, ma per evitare di finire sotto i riflettori, avrebbe così agito: se stava seduto significava che stava rilanciando, se si alzava stava rinunciando, se si risiedeva e alzava il dito era di nuovo in gioco. Simon era però talmente eccitato che quando l'asta sul Rembrandt iniziò, si mise a rilanciare verbalmente, poi si calmò e si sedette, come da accordi. Il banditore, confuso, pensò che non fosse più interessato, per cui dopo una battaglia fra altri due compratori, assegnò il quadro alla Marlborough Gallery per 700mila ghinee. Simon, inferocito, scattò in piedi, corse dal banditore e con sguardo di ghiaccio fece presente che non era stato rispettato il suo accordo scritto e lo mostrò a tutti. Apriti cielo. Giornalisti in massa intorno a lui, flash da illuminarlo a giorno, e asta riaperta. Norton Simon, senza ormai nascondersi, rilanciò fino ad aggiudicarsi il quadro alla cifra di 760mila ghinee (qualcosa come 1,3 miliardi delle nostre vecchie lire) e seconda aggiudicazione più alta a quei tempi. Dovette ancora combattere per portare il Rembrandt a Pasadena in California, dove ora fa grande mostra di sé nel museo personale dei Simon e da cui raramente esce. Del resto, ormai tutti sanno dove trovarlo, nonostante le manie di riservatezza del miliardario americano. ▲

Rembrandt van Rijn, *Ritratto di Tito* (1653), Pasadena, Norton Simon Museum.

Thomas Gainsborough, *Ritratto di Georgiana, duchessa del Devonshire* (1787), Bakewell, Chatsworth House.

top pot

Sarà stata la parentela e la somiglianza con l'allora principessa del Galles, Diana, ma il risultato di *Ritratto di Georgiana, duchessa del Devonshire* di Thomas Gainsborough superò ogni aspettativa nell'asta tenuta più di venticinque anni or sono. Senza nulla togliere al forte impatto di quell'opera, in cui l'artista riuscì a condensare nello sguardo e nella posa di Georgiana Spencer tutta la sua personalità forte e fuori degli schemi, popolarissima fra il pubblico maschile del tempo. Il quadro venne inizialmente appeso in Chatsworth House, residenza dei duchi del Devonshire, per poi sparire e finire in vendita da Christie's a Londra nel 1876. Venne lì acquistato da William Agnew, fondatore di una galleria che è tuttora una delle maggiori a Londra, per la cifra astronomica di 10mila ghinee, allora record assoluto nel mercato dell'arte. Ma pochi giorni dopo, glielo rubò Adam Worth alias "Napoleone del crimine", che ispirò Conan Doyle nel creare la figura di Moriarty, l'acerrimo nemico di Sherlock Holmes. Il ladro decise di tenerlo per sé negli Stati Uniti. Solo nel 1901 i detective della Pinkerton – quelli che sventarono un primo attentato a Lincoln – lo individuarono e obbligarono Worth a restituire il Gainsborough. Venne allora messo all'asta a Londra da Christie's e venduto per un'altra cifra enorme – 150mila dollari del tempo – al finanziere John Pierpont Morgan, fondatore di quella che è oggi una delle maggiori banche di investimento al mondo. I Morgan lo rivendettero solo dopo quasi un secolo, il 13 luglio 1994, quando la principessa Diana era al culmine della notorietà. L'opera venne aggiudicata da Sotheby's di Londra per un equivalente 325mila euro, ben oltre la stima. Il comparatore? Proprio il duca di Devonshire, tanto è vero che il Gainsborough è ora di nuovo a Chatsworth House. Georgiana è finalmente tornata a casa. ▲

# OGNI SPAZIO HA UNA SUA STORIA

**Nonostante l'indiscutibile talento, Rachel Whiteread è debole sul mercato. Le sue opere, simbolo di memoria e dell'essenza più intima dei nostri ambienti, fanno poco rumore**

di Daniele Liberanome

Creatività e originalità non mancano, vicinanza ai centri pulsanti della scena artistica mondiale neppure, fama internazionale ne ha avuta fin dal debutto – eppure il suo mercato non decolla, anzi negli ultimi anni è in flessione. Rachel Whiteread (nata nel 1963) pare quindi un mistero, lei che fa della visione soggettiva degli spazi e delle cose un elemento focale e inconfondibile del suo lavoro.

Quel che conta in una casa – ci dice – non sono i muri, ma quel che ne facciamo, l'atmosfera che vi si respira, la vita che vi infondono le persone che la abitano, il modo in cui la valorizzano a seconda dei loro atteggiamenti. Insomma in una casa, come rispetto a ogni altro oggetto che utilizziamo, non bisogna focalizzarsi sull'involucro, ma su quello che accade al suo interno, al riparo dagli sguardi; la tendenza diffusa è invece di soffermarsi proprio sulla parte esteriore da preservare, eventualmente, oppure da distruggere buttando così al macero anche il suo contenuto, la parte essenziale.

Whiteread ha tradotto questa idea, peraltro molto efficace e molto ben diretta contro il mondo delle apparenze, con una poetica artistica di notevole impatto: crea dei calchi "al negativo" dei muri e degli oggetti, calchi del loro spazio interno, per mantenere in vita ciò che li ha "animati" e invitare a soffermarvisi. È appunto così che creò le sue prime opere, dopo aver completato gli studi nella Londra pulsante di fine anni Ottanta. Per cominciare, si guadagnò una prima personale alla ottima Carlisle Gallery, poi alcune buone commissioni, poi il boom nel 1993. Il suo *House*, una colata in calce-

*Untitled (Twenty-five Spaces)* (1994).

struzzo degli interni (perfino delle tubature) di una villetta a schiera vittoriana abbandonata che stava per essere abbattuta e che era posta in un quartiere meridionale che stava per cambiare pelle, diventò una sorta di meta di pellegrinaggio. Lasciò il segno anche dopo essere stata distrutta l'anno successivo, come voleva l'artista: a dimostrare che la morte dell'involucro ammazza anche il contenuto.

Proprio al 1994-1995 risale *Untitled (Twenty-five Spaces)*, una serie di calchi in resina dello spazio sottostante venticinque poltrone tutte della medesima fattura, poste in una griglia a distanza uguale a formare un quadrangolo perfetto. Ma ciascuno di quei calchi è leggermente diverso, ha una sua storia, come ben avrebbe saputo qualsiasi bambino che si fosse infilato sotto a quelle poltrone. E per quest'opera, Whiteread si rifece proprio alle sue memorie infantili. Non solo, ma anche ai lavori dei minimalisti americani, come LeWitt o Judd e – perché no – ai suprematisti alla Malevič, che trovano il senso della loro arte proprio nella ripetizione delle stesse forme ma in modo sempre marginalmente diverso.

Presentata da Christie's, ovviamente a Londra, il 16 ottobre 2014, *Untitled (Twenty-five Spaces)* venne venduta per la cifra record di 725mila euro. Simile nell'impostazione, e nel buon risultato in asta, è *Untitled (Six Spaces)*, sei calchi degli spazi sottostanti a sedie tipiche di scuole o di chiese, di proporzioni simili ma diverse stavolta anche nel colore (si passa dall'indaco, al rosa, all'oro e oltre), a creare un effetto decorativo importante. Realizzata nel 1994, dopo un solo passaggio di mano, l'opera venne offerta il 21 giugno 2006 da Sotheby's di Londra e venduta per ben 400mila euro, nonostante la dimensione più contenuta rispetto al top lot. Ma stiamo parlando di quasi quindici anni fa, e da allora i risultati sono stati ben diversi.

Altra tipologia di lavoro di grande successo di Whiteread è quella che dette origine al memoriale per gli ebrei di Vienna uccisi durante l'Olocausto (*Judenplatz Holocaust Memorial* anche noto come *Nameless Library*). In realtà quella scultura si trova in una piazza che vide eccidi nel Medioevo, come a dare continuità a una tragedia non legata a un certo spazio e tempo. L'opera è un grande "negativo" in pietra di una biblioteca, in cui vengono immortalati i libri, prima di essere bruciati come bruciate sono state le persone che avevano letto quegli stessi libri.

Un paio di anni dopo l'inaugurazione del memoriale, nel 2002, l'artista creò *Untitled (Colours)*, un calco di buone dimensioni (115 x 90 cm) di una libreria in cui stavolta si distinguono i colori diversi dei bordi delle copertine, a significare ancor più come ciascun libro sia simbolo delle storie degli uomini e abbia una sua identità da non dimenticare. Passata per gallerie di grido come quella di Anthony d'Offay (Londra), venne poi venduta da Sotheby's nella stessa città per 560mila euro. Eravamo però nel 2008 (1° luglio), anni e anni fa e da allora prezzi del genere per le opere della Whiteread non si vedono in giro, nonostante il loro alto valore artistico oltreché simbolico.

*Untitled (Colours)* (2002).

*Untitled (Black Books)* fa parte della stessa serie dei libri, anneriti, a ricordare i roghi o la perdita di memoria. La dimensione non è enorme ma è comunque 101 x 33 cm, quindi di tutto rispetto. Christie's di Londra l'ha offerta il 7 marzo dello scorso anno a Londra ricavandone appena più di 115mila euro, un abisso rispetto alle quotazioni del decennio precedente.

È andata ancora peggio da Phillips di Londra il 20 febbraio di quest'anno quando un'altra identica opera non è andata oltre i 90mila euro, sotto i colpi dell'incertezza generata dall'incipiente pandemia di coronavirus. Certo, le opere della Whiteread impressionano soprattutto quando di grandi dimensioni, che solo poche case possono ospitare, ma la flessione del suo mercato è pure conseguente a quella dei minimalisti americani alla Sol LeWitt, ai quali viene fin troppo legata. I collezionisti vengono ora attratti di più da opere di immediato impatto, ma può convenire invece seguire i valori della creazione artistica che alla Whiteread davvero non mancano, e acquistare proprio adesso una sua opera. ▲

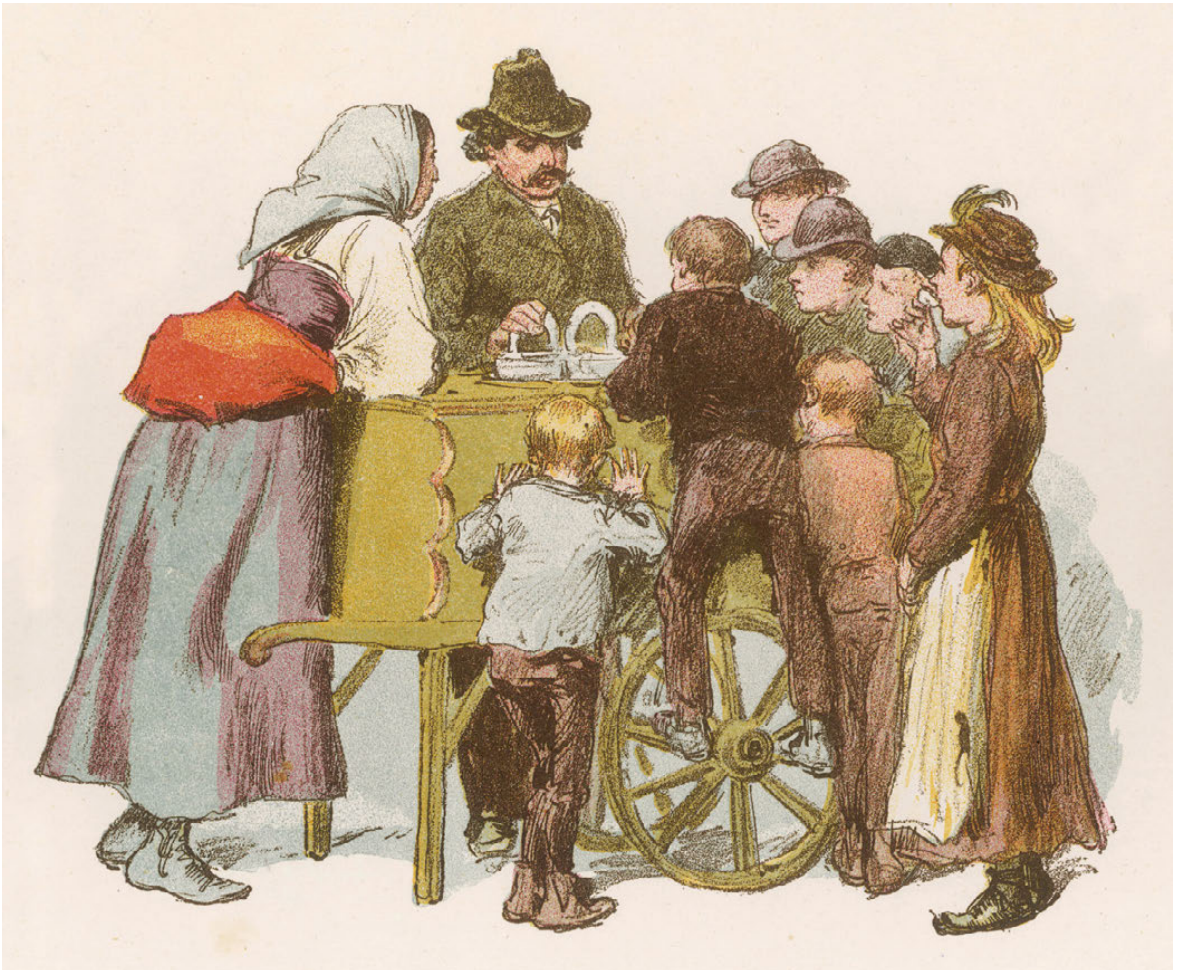
# L'INVENZIONE DELL'ARCHITETTO

di Ludovica Sebregondi

**Alla ricerca di preparazioni alimentari e prodotti che trovano nell'arte puntuali riferimenti, al di là di epoche, luoghi e tradizioni: il gelato**

Il gelato nella sua accezione moderna è legato all'Italia, anche se si trovano antecedenti in Cina, in Grecia, ma soprattutto nel mondo arabo, con le bevande di frutta rinfrescata. In passato ghiacciaie e neviere (dove in inverno venivano prodotti o stoccati ghiaccio o neve) consentivano di conservare quanto necessario per refrigerare cibi e bevande anche durante la stagione calda, fino a che furono soppiantate, a partire dal 1930, dai frigoriferi elettrici.

Secondo la tradizione catanese, un sorbetto (dall'arabo "sherbeth") sarebbe stato preparato per la prima volta ad Aci Trezza utilizzando la neve dell'Etna, mentre l'invenzione del gelato, cioè una crema ghiacciata fatta di panna, latte e uova, mantecata grazie a un attrezzo a pale, viene fatta risalire a Bernardo Buontalenti, il geniale architetto fiorentino noto anche come "Bernardino delle girandole". Sembra leggendaria la figura di un tal Ruggieri, macellaio fiorentino che avrebbe seguito una delle due Medici divenute regine, Caterina o Maria, facendo conoscere in Francia il gelato. Fu invece un palermitano, Francesco Procopio de' Coltelli, ad aprire a Parigi nel 1686 il primo



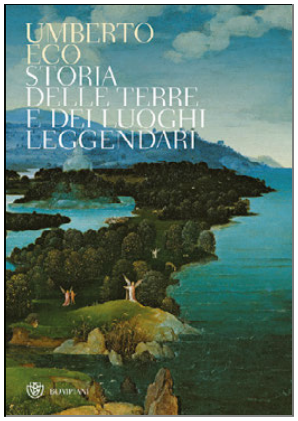
Adrien Marie, *Un venditore italiano di gelati che attira una folla nell'East End di Londra* (1884), in "The Graphic", maggio 1884.

Duane Hanson, *Woman Eating* (1971), Washington, Smithsonian American Art Museum.

caffè-gelateria, Le Procope, ancora oggi famoso, dove i gelati venivano offerti in coppe a forma di portauovo. L'idea del cono di wafer a sostituire le coppette si deve all'italiano Italo Marchioni, che lo ideò nel 1896: un prodotto la cui esemplare funzionalità, unita alla forma elegante ed essenziale, lo ha fatto esporre alla mostra *Humble Masterpieces* allestita al MoMA - Museum of Modern Art di New York nel 2004.

Non sembra usare coppette il *Venditore italiano di gelati che attira una folla nell'East End di Londra* nell'incisione apparsa sul settimanale "The Graphic" nel maggio 1884, tanto che la bambina sulla destra tiene in mano quello che potrebbe sembrare un cono. La diffusione dei venditori ambulanti di gelato di origine italiana, che nell'Ottocento giravano per l'Europa, è attestata anche da incisioni austriache e francesi. Adrien Marie – eclettica figura di illustratore, pittore e viaggiatore nato a Neuilly-sur-Seine nel 1848 e morto a Cadice nel 1891 – mostra un gelataio dall'aspetto "latino", con grandi baffi e capelli neri. Il suo caratteristico carretto di legno è circondato da bambini che si ingegnano per riuscire a guardare dentro le due vaschette: uno si è arrampicato sulle ruote, un secondo – troppo piccolo – cerca di issarsi, altri si assiepano sperando di riuscire ad assaggiare quel dolce delizioso.

A questa atmosfera di fremente e trepida attesa fanciullesca si contrappone *Woman Eating*, con una donna che mangia gelati al caffè, dell'americano Duane Hanson (1925-1996), esponente dell'iperrealismo, movimento nato negli anni Settanta del Novecento come derivazione della Pop Art. Si tratta di una delle "sculture di vita" di Hanson, ottenute da calchi dal vero in resine dipinte, definite minuziosamente attraverso mobili e oggetti che le fanno entrare, con la forza della realtà, nello spazio dell'osservatore. L'opera ricostruisce un avvilente quotidiano: una donna obesa, sciatta per l'abito a cui manca un bottone, gli occhiali rotti, i capelli in disordine, la borsa macchiata, i calzini corti nelle scarpe sformate, siede con aria triste alle tre del pomeriggio al tavolino di un caffè-ristorante, come si capisce da saliera e pepiera. Mentre beve una 7 Up, ha già finito un gelato al cioccolato in coppetta e ne sta mangiando uno di crema con sciroppo di amarena. Davanti a lei un posacenere (siamo nel 1971) svuotato ma non pulito, una guida televisiva, un giornale di gossip, per terra un sacco di carta con la spesa: pasta, cornflakes e cibo per cani delle marche più comuni. I dettagli, oggi in parte datati, erano all'epoca tanto fedeli che le opere di Hanson creavano sconcerto, attraverso le veritiere rappresentazioni di gente comune. "Tipi" della "lower class" statunitense, per veicolare il messaggio di «Dis/illusion of America», come questa donna malinconica, il cui unico piacere nella vita sembra sia mangiare due gelati. ▲




# STORIA DELLE TERRE E DEI LUOGHI LEGGENDARI

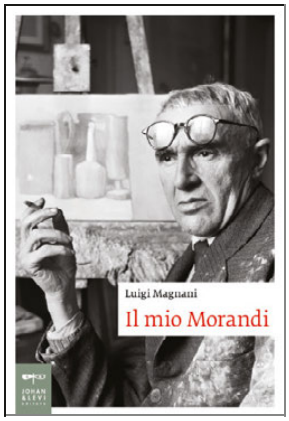
Umberto Eco
Bompiani - Giunti,
Firenze - Milano 2019 (I ed. 2013)
478 pp., 259 ill. b.n. e colore
€ 18; eBook € 9,99

Ora anche in formato digitale, è uno dei testi più affascinanti che Eco (1932-2016) ci ha regalato nei suoi ultimi anni, assieme – riteniamo – a *Vertigine della lista*, anch'esso ora ristampato (Bompiani - Giunti). Come sempre accade nei suoi scritti, al rigore dello studioso Eco abbina l'acume e l'ironia del narratore che domina, con apparente nonchalance, una vastità di saperi, arti figurative comprese. Con mente curiosa, velocissima, si addentra, e noi con lui, nel vertiginoso mondo di paesi e popoli mai esistiti, ma narrati da grandi autori e dipinti da artisti più o meno noti. Sa anche essere umile (non è scontato, fra studiosi) e qui non a caso rimanda, per trattazioni più manualistiche, al raro *Dizionario dei luoghi fantastici* di Alberto Manguel e Gianni Guadalupi (Rizzoli 1980). Poi, però, indaga come nessuno saprebbe fare meglio, con interpretazioni e indagini inedite, sui luoghi fantastici le cui origini si perdono nella notte dei tempi. A volte spiega come non sia possibile rintracciare fonti ragionevoli che vadano oltre l'età di Platone. Sfilano, in un appassionante percorso, isole misteriose, civiltà sommerse, città nel cavo della terra. Il mondo può sembrare una terra piatta o con protuberanze piriformi, e le rocce magnetiche fungere da calamita, attirando le navi dalla costa e imprigionandole. Eco individua le latitudini impossibili e più disparate nelle quali società intere o singoli individui furono immaginati da scrittori di ogni epoca, in ultimo da registi e autori di fumetti: Atlantide e l'Isola sonante, Calipso e Gulliver, Gordon Pym e Ulisse, Mu, Metropolis, il Rick's bar di Casablanca e la casa di Nero Wolfe; regni perfetti, utopici come la casa di Salomone o la città del Sole; corpi intangibili o mostruosi. Un «inconcepibile universo», direbbe Borges, mai esistito ma che molti hanno creduto (ancora credono) reale, e hanno cercato, talvolta scoprendo tutt'altro. Ma una cosa è il romanzo, altro sono la storia e la geografia. Così alla fine Eco fa a pezzi l'inverosimile attendibilità storica dichiarata da Dan Brown nel suo *Codice da Vinci*.

# NEL CERCHIO DELL'ARTE

A cura di Antonella Sbrilli,
Maria Stella Bottai,
Nicola Mittempergher
e Paolo Fenu
Mimesis, Milano - Udine 2019
264 pp., 110 ill. colore
€ 30

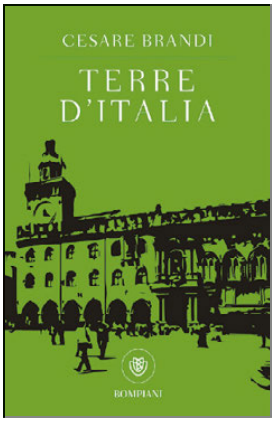
Dal 2012 al 2019 il Centro Trevi di Bolzano, diretto all'epoca da Antonio Lampis (poi passato alla Direzione generale del Mibact), ha organizzato una serie di mostre multimediali, con video immersivi, postazioni interattive, app, esposizione di opere originali in prestito da musei locali e nazionali, schermi ricurvi, immagini tridimensionali, tablet, touch screen, incontri, dibattiti. L'esperimento, innovativo sia per gli aspetti tecnologici sia per quelli della comunicazione, ha radunato sotto un medesimo titolo – *Nel cerchio dell'arte* – tutte le rassegne. Diretto a spettatori di ogni età, il progetto collegava l'arte, intesa in un senso quanto mai vasto, a molteplici temi trasversali. Il libro si pone ora come memoria di quegli allestimenti, curati e condivisi da una squadra d'eccellenza, con la supervisione scientifica di Antonella Sbrilli e Maria Stella Bottai della Sapienza di Roma.




# IL MIO MORANDI

Luigi Magnani
Johan & Levi, Monza 2020
152 pp., 17 ill. colore, 3 b.n.
€ 17

Abbiamo avuto occasione di parlare da poco, in questa rubrica, di Giorgio Morandi (Bologna 1890-1964), e adesso vi torniamo per la vivida rievocazione da parte di un illustre collezionista, Luigi Magnani (Reggio Emilia 1906 - Mamiano di Traversetolo, Parma 1984). La raccolta del musicologo e raffinato scrittore è ancora nella Villa dei capolavori a Mamiamo di Traversetolo, oggi attiva Fondazione, sede di molte iniziative culturali. Al primo piano della dimora, abitata da Magnani fino alla morte, diciassette dipinti di Morandi (datati dal 1917 al 1963) stanno vicino, e non per caso, a opere di Cézanne (Aix-en-Provence 1839-1906): un'innegabile affinità elettiva di Morandi col pittore francese, come spiega Stefano Roffi, direttore scientifico della Fondazione, fatta di meditazioni spaziali, esperimenti pittorici sulla geometria delle forme e dei volumi, d'una comune riservatezza e un simile rigore caratteriale, che uniscono a loro volta la fisionomia dei due artisti a quella del loro collezionista emiliano. La monografia di Magnani (*Il mio Morandi. Un saggio e cinquantotto lettere*, Einaudi 1982), ristampata con la prefazione di Roffi e la postfazione di Daniela Ferrari, rivela un sodalizio intenso, di poche parole, sempre dandosi del "lei" ed è arricchita dalle memorie dei molti incontri di Magnani con l'artista, ma anche da un epistolario essenziale, cortese, ascetico, per così dire, ma intimamente poetico. Il Morandi di Magnani non stona con ciò che dell'artista sappiamo già, ma lo impreziosisce, lo rende più umano e comprensibile, anche quando il racconto svela, ancora una volta, con nuovi dettagli, la nota ritrosia dell'artista a vendere le proprie opere, soprattutto a cederle, non importa a che cifra, a certi ricchi imprenditori insensibili, che gli arrivavano a casa con l'assegno in bianco, e verso i quali non nascondeva il fastidio, per non dir di peggio. Ci sono poi le descrizioni e le personali opinioni di Magnani sulla pittura quasi francescana di Morandi, «niente di troppo», «il motto della saggezza antica», che assunse nel corso della sua vita solitaria, operosa e modesta, nel senso più alto del termine, una sorta di «norma morale», di «una coscienza del limite».

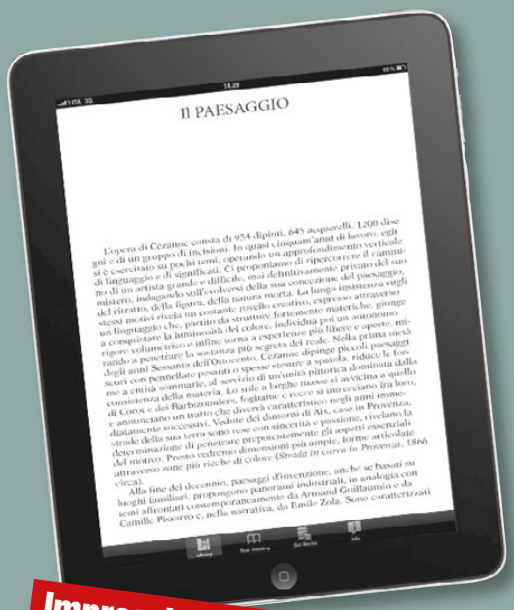



# TERRE D'ITALIA

Cesare Brandi
Bompiani - Giunti,
Firenze - Milano 2019 (I ed. 2006)
656 pp., 200 ill. b.n.
€ 18; eBook € 9,99

La voce di Cesare Brandi (1906-1988) era una melodia senese, che sapeva di terra rossa e d'olio buono, di vaghe brezze marine oltre le mura antiche, di mirabili pitture e silenti palazzi. Voce simpatica, calata toscana, Brandi talvolta polemizzava per la diffusa inciviltà e l'incuria. Lo ricordiamo così, nelle interviste e nei filmati. E pare di sentirlo ancora, nel rileggere i suoi articoli, usciti su quotidiani e riviste a partire dagli anni Cinquanta, o scritti per i programmi della Rai tv sulle regioni italiane: parole sapide di cose buone, profumi, bellezze paesistiche, piazze, chiese, capolavori, i più vari. Brandi non era solo senese d'origine e non fu solo storico dell'arte, innovatore teorico del restauro e finissimo narratore e scrittore. Fu intelligente e curioso viaggiatore, come dovrebbero esserlo in specie gli storici dell'arte, e chissà mai se potremo più esserlo come una volta, dopo la pandemia e le minacce del Covid-19. Anche per questo una rilettura, oggi, delle memorie di quei tanti viaggi in Italia (ristampate in un libro esaurito dopo tante edizioni) dona un piacevole oblio, e anche voglia di rinascita e movimento della mente e del corpo. Da vero periegeta, Brandi racconta ciò che ha visto e ammirato, non disdegnando sensazioni personalissime e quotidiane, nella contingenza di un particolare itinerario. Nell'Italia del dopoguerra e delle profonde trasformazioni, ci dice com'è arrivato in quel tale borgo, quali strade tortuose ha percorso, come gli è sembrata, poniamo, l'abbazia toscana di Sant'Antimo, o come gli è apparso, all'improvviso, quasi visione onirica, capo Palinuro in Campania, non quello estivo e turistico, ma l'immagine incantata degli antichi in un giorno d'inverno. Spesso indugia su opere d'arte ancora dibattute, come la Cattedra di Elia a Bari, tanto precoce per la data presupposta. Oppure descrive Bergamo alta, dove sembra «di trovarsi in quelle città miniaturizzate che tengono in mano i santi protettori come un bel vassoio, e di qua e di là c'è il vuoto»; oppure, magnifica, stupito, la surreale atmosfera di Chioggia, immersa, galleggiante, fra terra e mare. Un libro indimenticabile, da leggere anche qua e là.

# eDossier: i dossier sul tuo tablet sempre con te



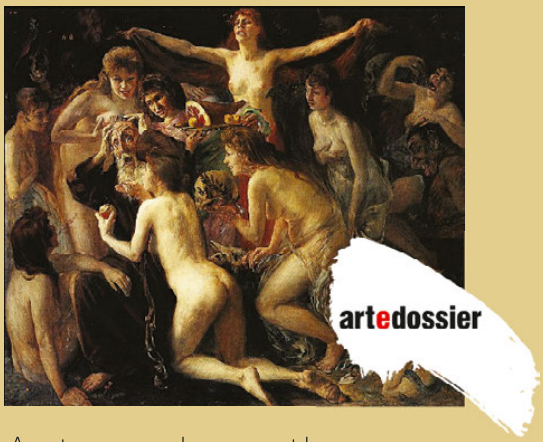
eDossier è una nuova collana di Art e Dossier. Un artista da leggere, un movimento da conoscere come un racconto, una raccolta di saggi agile, portatile e accessibile.
Scarica gli eDossier da giuntialpunto.it e dai maggiori store online a € 1,99

artedossier


prossimo dossier

**LUGLIO-AGOSTO 2020**

Mauro Zanchi




## Arte ed erotismo

Arte ed erotismo sono andati d'accordo quasi subito, nella storia dell'uomo. E questo legame non è mai venuto meno. Impossibile tracciarne una storia esauriente in poche decine di pagine, ma il dossier di prossima uscita riesce a delineare alcuni aspetti fondamentali e sorprendenti di questo rapporto, indagando la presenza dell'eros in ambiti inattesi come in quello dell'arte sacra, nell'antichità e nella mitologia, nelle culture extraeuropee, fino alla contemporaneità della performance e dei sex toys.


© 1986-2020 Giunti Editore S.p.A., Firenze - Milano


ISSN 0394-0179
Pubblicazione periodica Reg. Cancell. Trib. Firenze n. 3384 del 21.11.85
Iva assolta dall'editore a norma dell'art. 74/DPR 633 del 26.10.72
Poste Italiane s.p.a. - Spedizione in Abbonamento Postale - D.L. 353/2003
(conv. in L. 27/02/2004 n° 46) art. 1, comma 1, DCB-C1- FI.

***Direttore responsabile:***
Claudio Pescio
***Direzione, redazione, amministrazione e pubblicità:*** Giunti Editore
Via Bolognese 165, 50139 Firenze
tel. 055-50621, fax 055-5062298
***Prezzi per l'Italia***:
fascicolo e dossier € 5,90
*Abbonamento annuo*
(sconto del 20%): € 48,00
*Abbonamento biennale:* € 84,00
Iban
IT61D0760102800000012940508
c.c.p. 12940508, intestato a
Art e Dossier
***Servizio Abbonati:***
dal lunedì al venerdì, ore 9-18
tel. 055-5062424 - fax 055-5062397
*E-mail* periodici@giunti.it
www.giuntiabbonamenti.it
L'abbonamento può essere richiesto anche via SMS scrivendo "Art e Dossier" al n. 348-0976204 (costo del messaggio pari al costo di un SMS)
***Servizio Vendita diretta libri:***
dal lunedì al venerdì, ore 9-18
tel. 199-195525 fax 055-5062543
*E-mail* ordini@giunti.it
acquisti on line www.giuntialpunto.it


L'editore si dichiara disponibile a regolare le spettanze per quelle immagini di cui non sia stato possibile reperire la fonte.
Per quanto riguarda le didascalie: quando non altrimenti indicato, l'opera fa parte di collezione privata.


© Jan Emile Constant Fabre, Duane Hanson, Francesco Vezzoli by SIAE 2020.


Tutte le immagini appartengono all'Archivio Giunti a eccezione di: copertina, p. 75b (© S. VANNINI/De Agostini/Getty Images); p. 6a (cortesia ufficio stampa Metropolitan Museum of Art, New York); p. 6b (cortesia ufficio stampa Peggy Guggenheim Collection, Venezia); p. 6c (cortesia ufficio stampa Museo del Prado, Madrid): p. 7a (© Royal Collection Trust); p. 7b (© Handout/REUTERS/Contrasto); p. 8a (cortesia ufficio stampa Tate, Londra); p. 8d (cortesia ufficio stampa Villa Carlotta); p. 10 (© Ugo Dalla Porta); p. 11a (© Dimitrios Kambouris/Getty Images Entertainment); p. 11b (cortesia ufficio stampa Fondazione Prada); pp. 12a, 13ab (cortesia ufficio stampa Oblomov, Quartu Sant'Elena, Cagliari); pp. 12b, 13c (cortesia ufficio stampa Coconino Press-Fandango, Bologna); pp. 14-15 (© Dorothea Lange/cortesia ufficio stampa *Dorothea Lange: Words & Pictures*); pp. 16-19 (cortesia ufficio stampa Meet, Centro internazionale per la cultura digitale, Milano); pp. 20-22, 23b, 24-25 (© foto di Ela Bialkowska, OKNO Studio); p. 23a (© foto di Studio Tomás Saraceno); pp. 26-27, 29b, 30b (© Studio Erick Saillet); p. 28 (© Marcel Amouzou); pp. 29a, 31a (© Piment Production); pp. 30a, 31b (© Nicolas Robert); pp. 33-35 (© Grafiluce/L.Romano 2019); pp. 36-38 (© Antonio Caradonna); p. 39b (© Studio Fuksas); pp. 40-44, 45a, 47-48, 50 (cortesia autore); p. 45b (© Bridgeman Images); p. 51 (© Vittoria Barbiero Photography); p. 53 (© Georges Poncet/RMN/Archivi Alinari, Firenze); p. 56 (©Artokoloro/Alamy Stock Photo/IPA); pp. 61, 63a (© 2020. Foto Scala, Fireneze); pp. 62, 63b, 65b (cortesia ufficio stampa *Raffaello e la Domus aurea. L'invenzione delle grottesche*); p. 64 (©2020. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze); p. 65a (© Martine Beck-Coppola/RMN/Archivi Alinari, Firenze); p. 67 (© The Picture Art Collection / Alamy Stock Photo/IPA); p. 69 (© Jörg P. Anders.© 2020. Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlino); p. 73 (© INTERFOTO/Alamy Stock Photo/IPA); p. 75a (© OJPHOTOS/Alamy Stock Photo/IPA); pp. 79-81 (fotoSergio Rinaldi Tufi); p. 82a (© Mauro Toccaceli/Alamy Stock Photo/IPA); p. 83a (© Miti74/Shutterstock); p. 83b (© dpa picture alliance archive/Alamy Stock Photo/IPA); p. 86 (© Fine Art Images/Heritage Images/Getty Images); p. 92 (©2020. Mary Evans/Scala, Firenze); p. 93 (© 2020. Photo Smithsonian American Art Museum/Art Resource/Scala, Firenze).

# Un condottiero in armi

Ogni mese a casa tua

**artedossier**

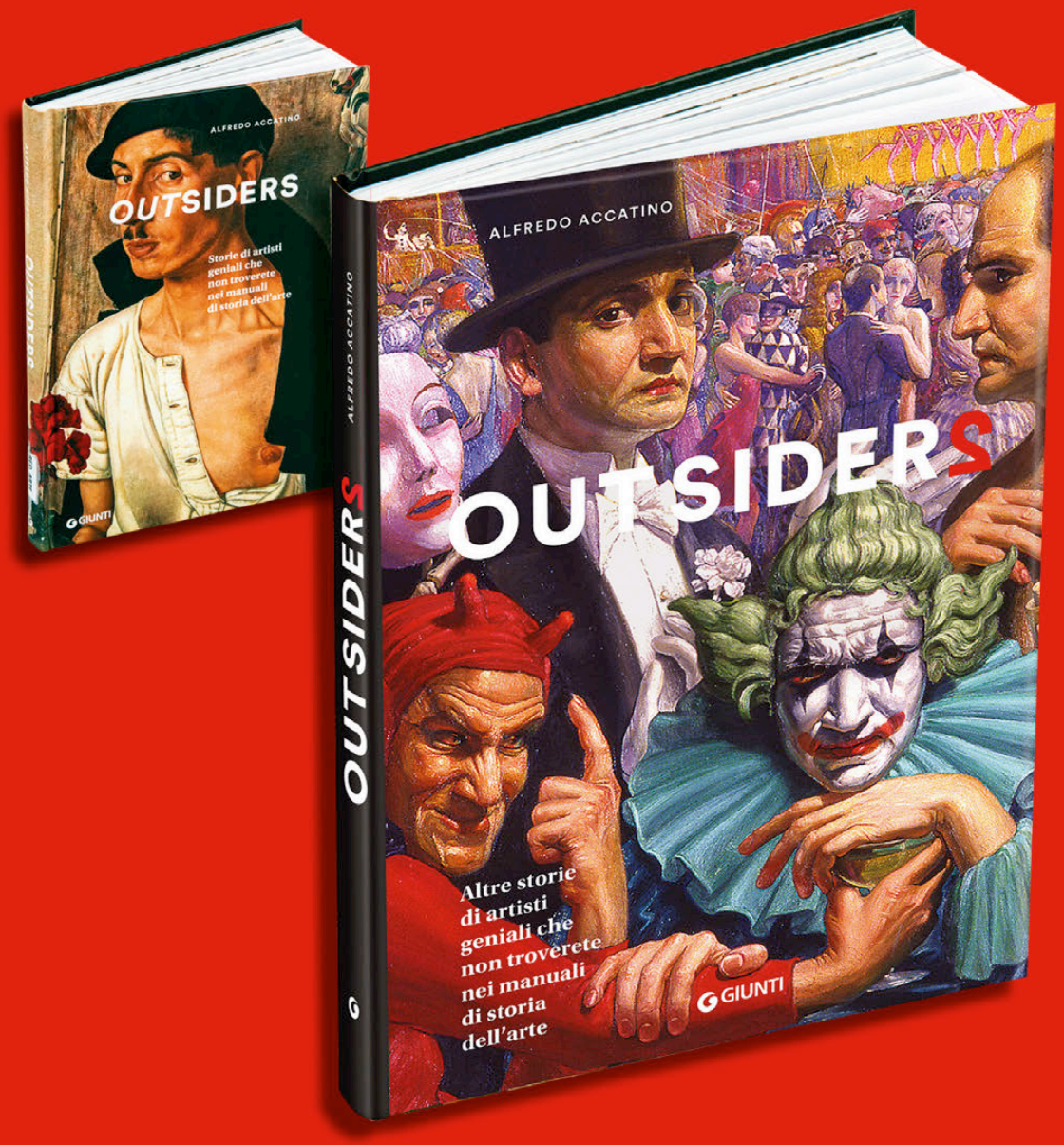
**Abbonati ad Art e Dossier con lo sconto del 20%, solo € 48 invece di € 64,90.**
Rivista mensile 11 numeri annui
+ versione digitale in omaggio per iPad e smartphone e tablet Android.

**www.giuntiabbonamenti.it**
**SMS 348 0976204**
scrivi "artedossier" e sarai ricontattato

**L'arte è nei dettagli**

GIUNTI

# TUTTA UN'ALTRA STORIA. DELL'ARTE.




**Dopo il grande successo di *Outsiders***
**50 nuove storie incredibili, tragicamente vere,**
**di maestri dimenticati del Novecento.**

in libreria e negli store online · www.giunti.it

GIUNTI

Ludovica Sebregondi

# ANDREA DEL CASTAGNO

artedossier

GIUNTI

# ANDREA DEL CASTAGNO

*Ludovica Sebregondi*

## SOMMARIO


*Novello Giotto* 4

La "leggenda nera" 8

*In Sant'Egidio, Santa Maria degli Angeli e all'Annunziata* 10

*Parentesi veneziana e rientro a Firenze* 20

*Il Cenacolo di Sant'Apollonia* 26

*Uomini e donne illustri* 36

Condottieri 40

Opere perdute 47

*Quadro cronologico* 48

*Bibliografia* 50

*Nella pagina a fianco:*
Dio Padre e sei santi, due serafini; Profeti, santi e putti *(1442), particolare con* San Giovanni Battista*; Venezia, San Zaccaria, cappella di San Tarasio, volta dell'abside.*

*In copertina:*
Monumento equestre a Niccolò da Tolentino *(1456), particolare; Firenze, cattedrale di Santa Maria del Fiore.*

*Qui sopra:*
Madonna col Bambino e santi *(Madonna Pazzi) (1445 circa), particolare con* Oretta de' Pazzi*; Firenze, Gallerie degli Uffizi, già collezione Contini Bonacossi.*

*Vita d' Andrea dal Castagno di Mugello: e di Domen*
*co Viniziano Pittori.*

# NOVELLO GIOTTO

## Un uomo cupo, come le sue opere: così per secoli è stato presentato Andrea del Castagno, forse a causa della "leggenda nera"

(vedi box a p. 9) che, ingiustamente, ne ha avvolto la biografia. Potrebbero aver anche contribuito il linguaggio severo, la linea potente, l'espressione spesso corrucciata dei personaggi, insieme al cattivo stato di conservazione dei suoi affreschi, che ne ha offuscato gli effetti luminosi e coloristici. Sicuramente hanno concorso notizie errate, frammentarie, e l'impossibilità di conoscere gran parte delle sue opere, a lungo scialbate o conservate in luoghi inaccessibili. Questo, nonostante il ruolo fondamentale di Andrea, uno degli artisti che hanno segnato il passaggio dai "padri fondatori" del Rinascimento – Brunelleschi, Masaccio, Donatello – alle nuove generazioni di Pollaiolo, Botticelli, Ghirlandaio. Poco dopo la sua morte Andrea era tenuto in grande considerazione, come testimoniano le parole di Cristoforo Landino nel proemio al *Comento sopra la Comedia di Dante* del 1481, in cui riunisce le glorie fiorentine: «Andreino fu grande disegnatore et di gran rilievo: amatore delle difficultà dell'arte et di scorci, vivo et prompto molto et assai facile nel fare».

Andrea nasce in una data incerta, intorno al 1419, da Bartolo di Simone di Bargiella e da Lagia, a Castagno di San Godenzo alle pendici del monte Falterona in Toscana. Il padre, contadino che era riuscito ad acquisire dei terreni, nella portata al catasto del 1427 elenca tra i familiari il primogenito «Andreino» di circa sei anni (ma i dati anagrafici in queste "dichiarazioni fiscali" sono molto approssimative, puramente indicative). E Andreino rimarrà il suo appellativo, anche in vari documenti

***Nella pagina a fianco:*** **Ritratto di Andrea del Castagno, *in Giorgio Vasari,* Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori, *Firenze 1568*.**

***In alto:*** ***il paese di Castagno, ai piedi del monte Falterona.***

ufficiali. Il nome della frazione in cui nasce indica la posizione di Castagno di San Godenzo tra foreste dell'albero la cui coltura era molto diffusa, perché le castagne hanno rappresentato per secoli l'alimento base delle popolazioni montane, e non solo. Una zona verdeggiante, impervia, di cui Andrea porterà con sé il ricordo, facendolo riemergere nei paesaggi del Cenacolo di Sant'Apollonia e nel *San Giuliano* della chiesa dell'Annunziata. Nel 1957 il centro abitato ha aggiunto il nome del figlio illustre, divenendo Castagno d'Andrea.

Vasari narra che Andrea, rimasto orfano ancora fanciullo, sarebbe stato allevato da uno zio che gli avrebbe affidato il gregge al pascolo. Secondo lo storico aretino (in entrambe le edizioni delle *Vite*: 1550 e 1568), l'artista avrebbe da subito dimostrato un carattere malvagio di cui lo accusa ripetutamente nella biografia a lui dedicata (*Vita di Andrea dal Castagno di Mugello e Dominico Viniziano*). Una narrazione che presenta, insieme, Andrea e Domenico Veneziano in cui – erroneamente, come vedremo – Vasari accusa il primo dell'omicidio del secondo, accomunandoli in vita e in morte. Vasari non descrive l'aspetto di Andrea, sottolineando invece ripetutamente la sua cattiveria, che fa trapelare anche dall'incisione posta ad apertura della *Vita* dell'artista toscano nell'edizione del 1568, in cui – offrendo una lettura quasi "lombrosiana" del volto – lo presenta con lo sguardo sfuggente, duro e una zazzera di capelli disordinati. L'eclettico autore aretino informa anche che Andrea aveva dipinto il proprio autoritratto nella perduta *Dormitio Virginis* di Sant'Egidio a Firenze «con viso di Giuda Scariotto, come egl'era nella presenza e ne' fatti». Possiamo solo ipotizzare, ma non è certo, essendo stato utilizzato già quando era piccolo, che l'appellativo «Andreino» fosse dovuto alla corporatura minuta dell'artista. È l'unico nome usato dal *Memoriale* di Francesco Albertini (1510) e dal *Libro di Antonio Billi*, il cui originale (databile fra 1506 e 1530) è andato perduto, ma che è conosciuto nelle due trascrizioni del Codice strozziano e del Codice Petrei.

Con un topos letterario che ricorda la narrazione degli esordi di Giotto, pastorello mugellano che disegna le pecore su un masso e viene "scoperto" da Cimabue, Vasari racconta come Andrea fosse rimasto folgorato quando, per ripararsi dalla pioggia, si era imbattuto in uno di quei «dipintori di contado che lavorano a poco pregio» intento a dipingere il tabernacolo di un contadino; «assalito da una sùbita maraviglia, cominciò attentissimamente a guardare e considerare la maniera di tale lavoro». Da quel momento iniziò «per le mure e su per le pietre co' carboni o con la punta del coltello, a sgraffiare et a disegnare animali e figure».

Il ruolo avuto da Cimabue per Giotto è svolto secondo il *Libro di Antonio Billi* nella versione Petrei da un non meglio precisato artista fiorentino che nota Andrea mentre disegna pecore su un sasso; la versione strozziana, invece, cita genericamente un «cittadino» fiorentino. È Vasari che narra come Bernardetto de' Medici, giuntagli notizia dai contadini dei dintorni delle capacità del giovane, volle conoscere Andrea e lo portò con sé a Firenze mettendolo a bottega con «uno di que' maestri che erano allora tenuti migliori». Bernardo d'Antonio de' Medici (1383 circa-1465), noto come Bernardetto, era un personaggio di spicco a Firenze, forse proprietario di beni in Mugello, zona di origine della casata medicea e territorio in cui vari membri della famiglia avevano estesi possedimenti. Parente alla lontana – i bisnonni erano fratelli – di quel Cosimo (1389-1464) che dal momento del ritorno dall'esilio nel 1434 aveva assunto di fatto il potere a Firenze, Bernardetto avrebbe influito nel suggerire il nome di Andrea per alcune committenze.

La battaglia di Anghiari del 29 giugno 1440 rappresenta un evento cruciale per il potere di Cosimo de' Medici, in quanto vittoria di Firenze sul duca di Milano, che mise fine all'espansionismo dei Visconti, ma insieme affermazione sulla fazione degli Albizi alleatasi coi nemici. Bernardetto era commissario dell'esercito e grazie a questo ruolo potrebbe aver ottenuto per Andrea «servitore et obligato alla casa de' Medici», l'incarico di rappresentare sul Palazzo del podestà l'impiccagione "in effigie" dei ribelli fuoriusciti. L'artista rappresentò le dieci figure secondo la tradizione delle pitture infamanti che dovevano riprodurre il più fedelmente possibile i ritratti dei condannati in contumacia, impiccati per un piede. Ciascuno dei dieci era contraddistinto inferiormente dal nome e da una quartina ingiuriosa. Se nel Due e Trecento simili dipinti erano spesso affidati ad artisti che

avevano avuto problemi con la giustizia, in seguito in Toscana furono commissionati a pittori legati politicamente alle diverse fazioni. Vasari evidenzia la varietà delle pose e il grande successo ottenuto a Firenze, tanto è vero che l'artista da quel momento fu detto «degl'Impiccati». La carriera di Andrea iniziò dunque all'insegna di una rappresentazione violenta, che sembra aver bollato il suo intero percorso. Quasi un secolo dopo Andrea del Sarto trasse insegnamento da quanto avvenuto e, «per non si acquistare, come Andrea dal Castagno, il cognome degl'Impiccati», eseguì pitture infamanti solo di notte, nascosto da una impalcatura e trincerandosi dietro il nome di un allievo. Le figure di Andrea del Castagno furono cancellate dopo la cacciata dei Medici nel 1494, sorte toccata spesso alle rappresentazioni legate agli alti e bassi delle fortune politiche.

Sarebbe stato ancora Bernardetto, mentre negli anni Cinquanta era vicario per il Mugello a Scarperia, a commissionare ad Andrea per il palazzo dei Vicari una figura, perduta, della *Carità* «igniuda, certo bellissima» secondo la descrizione della versione Petrei del *Libro di Antonio Billi*.

***Giovan Battista Cecchi,* Ritratto di Andrea del Castagno *(1770 circa); Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe.***

***Il ritratto si ispira all'incisione vasariana, ma ne attenua la caratterizzazione negativa.***

tribulatiōe ad te clama
uerint. ꝯsolatiois tue bñfi
cia ꝯsequitur. P. secr
Deus qui sacerdotii t
auctor es muneris. effunde
sup hanc orōnis domū
tuam bñdictioēs. ut ab
omnibus inuocātib nomē
tuū. defensiois tue auxi
liū sentiatur. P. pcom
Multiplica qs dñe p h
scā que sumpsimus
i aiabus nris uirtutē tuā
ut te i templo scō tuo in
gif adoremus: et i ꝯspectu
tuo cum scis omnibus glie
mur. P. In anniuersario
dedicationis eccl'ie. Int
Terribilis ē locus
iste. hic domus dei ē et porta ce
li. et uocabitur aula dei. P. Q̃
dilecta tabnacla tua dñe uirtutū
ꝯcupiscit et deficit aia mea in atria
domini. V. Glia. Orō
Deus qui nobis p singu
los annos huius scī templi
tui ꝯsecrationis reparas diē
et sacris semp misteriis re
pntas incolumes: exau
di pces ppli tui: et pstā: ut
qsquis hoc templum bñ
ficia petiturus ingredit
cuncta se impetrasse letet. P.
Lectio libri apoc: bti iohis apli.
In diebus illis:
Vidi ciuitatē scām
ierlm nouā descendētem
de celo: a deo paratam. sic
sponsam ornatā uiro suo.
Et audiui uocē magnā
de throno dicētem. Ec
ce tabnacl'm dei cū hoib:
et habitabit cū eis. Et ipi
pplus eius erit: et ipse deus
cum eis erit eorū deus. Et
absterget deus oēm lacrimā
ab oclis eor: et mors ul
tra nō erit. neqz luctus nz
clamor. neqz dolor erit ul

# LA "LEGGENDA NERA"

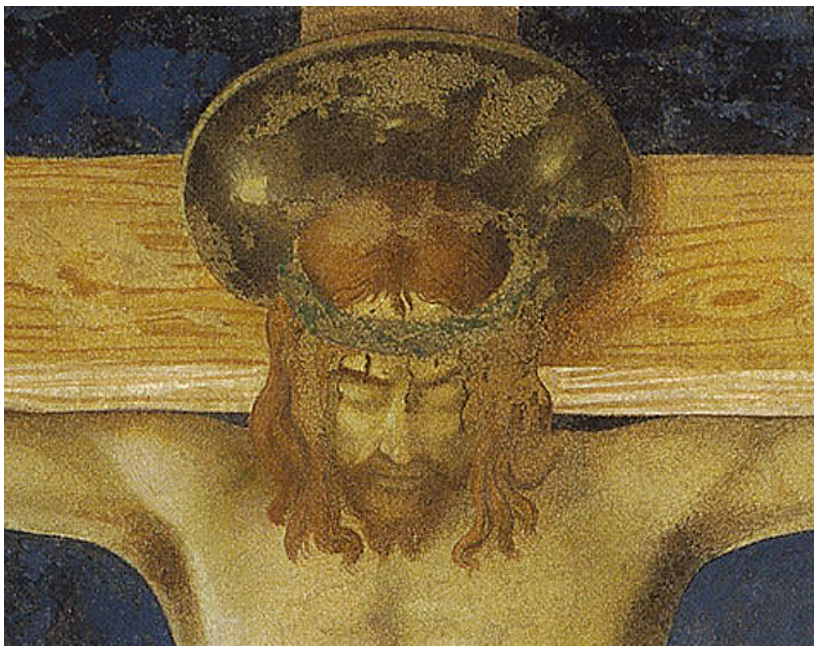
***Nella pagina a fianco, pagina miniata con, nei riquadri, dall'alto:***
***Gherardo di Giovanni detto Fora,***
**L'accoglienza al papa davanti alla chiesa di Sant'Egidio il 9 settembre 1420**
**e La consacrazione della chiesa di Sant'Egidio l'8 settembre 1420,**
***ms. A 67, c. 428r;***
***Firenze,***
***Museo nazionale del Bargello.***

***La pagina miniata mostra sia l'esterno che l'interno della chiesa di Sant'Egidio, parte dell'ospedale di Santa Maria Nuova, alcuni decenni prima degli interventi di Domenico Veneziano, Piero della Francesca e Andrea del Castagno.***

Vasari non perde occasione per denigrare Andrea, che rappresenta a tinte fosche, pur riconoscendo ripetutamente la sua maestria («non meno sagace simulatore che egregio pittore, allegro quando voleva nel volto, della lingua spedito e d'animo fiero et in ogni azzione del corpo, così come era della mente, risoluto»). Lo descrive capace di graffiare le opere dei colleghi, di picchiare e ingiuriare i detrattori dei suoi lavori, tanto iracondo «come bestiale uomo che egli era», da rincorrere a lungo un fanciullo che aveva fatto dondolare la scala su cui stava lavorando. La denigrazione (riprendendo e ampliando il *Libro di Antonio Billi*), culmina nel racconto del presunto omicidio di Domenico Veneziano durante il lavoro nella chiesa fiorentina di Sant'Egidio, annessa all'ospedale di Santa Maria Nuova. Andrea, invidioso del successo del compagno, si vuole vendicare, e per questo ne conquista l'amicizia: Domenico gli insegna a suonare il liuto, trascorrono piacevolmente le serate, fanno insieme serenate alle innamorate. Domenico gli insegna anche i segreti della pittura a olio, tecnica ancora sconosciuta in Toscana ma utilizzata a Venezia (anche se pare che nessuno dei due ne abbia fatto uso). Andrea, accecato dalla gelosia per il successo del compagno, e approfittando del legame instaurato, decide di «levarselo d'attorno»: una sera d'estate l'artista veneziano esce con il liuto dall'ospedale di Santa Maria Nuova dove i due alloggiano, lasciando Andrea in camera a disegnare. Questi però, uscito furtivamente, gli tende un agguato, distrugge il liuto e colpisce Domenico a morte, con una «maza ferrata» secondo le due versioni del Billi, con «certi piombi» per Vasari. Tornato altrettanto di nascosto in camera, viene chiamato dai servigiali dell'ospedale accorsi per il trambusto, e riesce a simulare un dolore irrefrenabile nel momento in cui Domenico spira tra le sue braccia. Nonostante le ricerche, l'assassino non viene scoperto e sarebbe rimasto senza nome se Andrea non avesse confessato l'omicidio in punto di morte.
Questa la dettagliata descrizione vasariana, che ha condizionato anche il giudizio sull'artista toscano: nell'edizione del 1550 la *Vita* di Andrea si chiude con un epitaffio denigratorio posto sulla tomba che Vasari, erratamente, dice in Santa Maria Nuova. Il testo infamante viene poi eliminato nell'edizione del 1568. Già dal 1862 è stato dimostrato come la notizia fosse falsa, poiché Domenico è vissuto quattro anni più di Andrea. Ma l'accusa di comportamenti violenti da parte degli artisti sono frequenti nei secoli, basti pensare a Cellini o Rosso Fiorentino (anch'egli ingiustamente incolpato di omicidio da Vasari), spesso legati a una competizione fra maestro e allievo. Quali che siano state le vicende che hanno segnato la sua vita, Andrea – all'incirca quarantenne – muore di peste a Firenze il 19 agosto 1457 e viene sepolto insieme alla moglie alla Santissima Annunziata. Al padre, che gli sopravvive, lascia delle perle ma, insieme, ingenti debiti con l'orafo Forzore di Niccolò Spinelli e il pittore Ventura di Moro. Chiosa Vasari: «Visse Andrea onoratamente, e perché spendava assai e particolarmente in vestire et in stare onorevolmente in casa, lasciò poche facultà».

***Gherardo di Giovanni detto Fora,***
**L'accoglienza al papa davanti alla chiesa di Sant'Egidio il 9 settembre 1420,**
***ms. A 67, c. 428r, particolare;***
***Firenze,***
***Museo nazionale del Bargello.***

# IN SANT'EGIDIO, SANTA MARIA DEGLI ANGELI E ALL'ANNUNZIATA

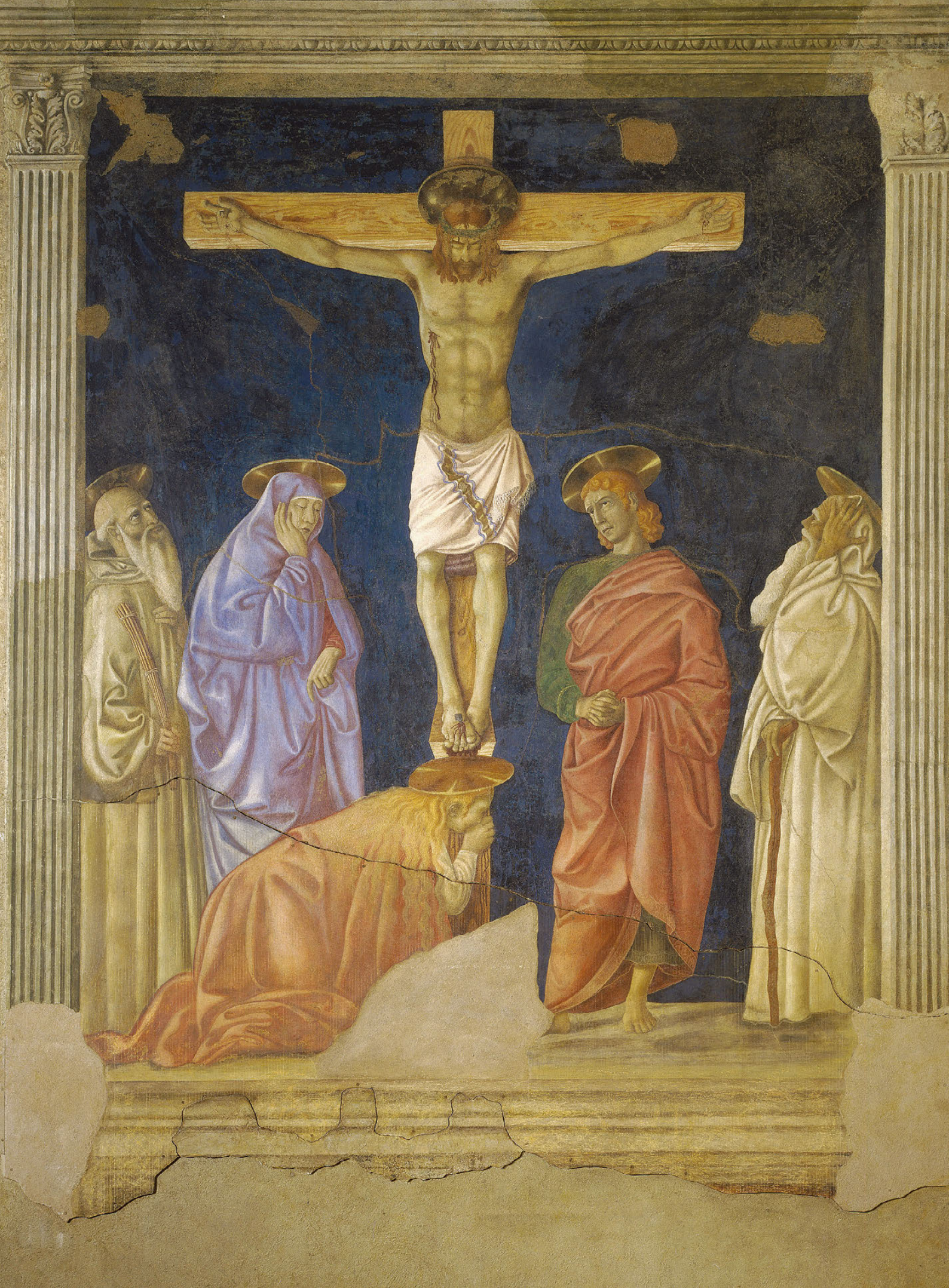


*Nella pagina a fianco e in alto:* **Crocifissione con la Madonna, san Giovanni evangelista, la Maddalena, san Romualdo e san Benedetto** ***(1440-1442 circa), particolari; Firenze, ospedale di Santa Maria Nuova, già nel convento fiorentino di Santa Maria degli Angeli.***

Non conosciamo il nome del maestro presso cui il giovane Andrea fu messo a bottega, si è ipotizzato fosse Paolo Schiavo, oppure Filippo Lippi

da cui avrebbe desunto il vigoroso plasticismo, o Paolo Uccello per i comuni interessi prospettici. Andrea fu certamente legato a Domenico Veneziano, soprannome di Domenico di Bartolomeo, nato a Venezia nel 1410 e morto nel 1461 a Firenze, dove contribuì a portare un nuovo linguaggio figurativo.

Tra il 1439 e il 1445 Domenico è al lavoro nel capoluogo toscano nella cappella Portinari in Sant'Egidio, la già ricordata chiesa dell'ospedale di Santa Maria Nuova, dove inizia ad affrescare le *Storie della Vergine* insieme al giovane Piero della Francesca. Nell'anno in cui prende avvio l'impresa, 1439, Firenze ospita da gennaio a luglio il Concilio per l'unione delle Chiese d'Oriente e d'Occidente, un avvenimento che vede la presenza in città di papa Eugenio IV, di Giuseppe patriarca di Costantinopoli, dell'imperatore bizantino Giovanni Paleologo, di dignitari, umanisti, teologi orientali e occidentali. L'evento sancisce il primato politico e morale di Firenze, e ratifica anche a livello internazionale l'avvento del potere mediceo. In questo clima fervido di novità, in una città che assiste ai rutilanti corteggi delle delegazioni orientali con i loro abiti variopinti dalle fogge inconsuete, si pone il ciclo della chiesa di Sant'Egidio, un'opera fondamentale per la "pittura di luce", che offre una «visione più distesa e ottimistica, in cui i colori si imperlano di luce e la prospettiva diventa uno spettacolo per gli occhi», secondo Luciano Bellosi che ha coniato la fortunata definizione. Domenico e Piero lasciarono incompiuta la cappella dopo aver eseguito

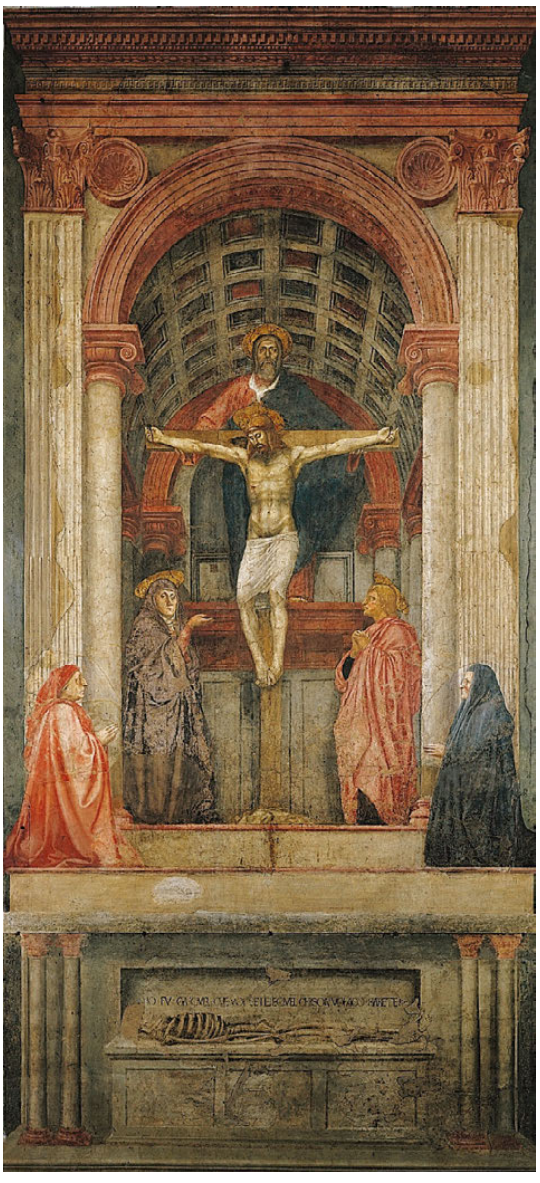


***Nella pagina a fianco:***
**Crocifissione con la Madonna, san Giovanni evangelista, la Maddalena, san Romualdo e san Benedetto *(1440-1442 circa); Firenze, ospedale di Santa Maria Nuova, già nel convento fiorentino di Santa Maria degli Angeli.***

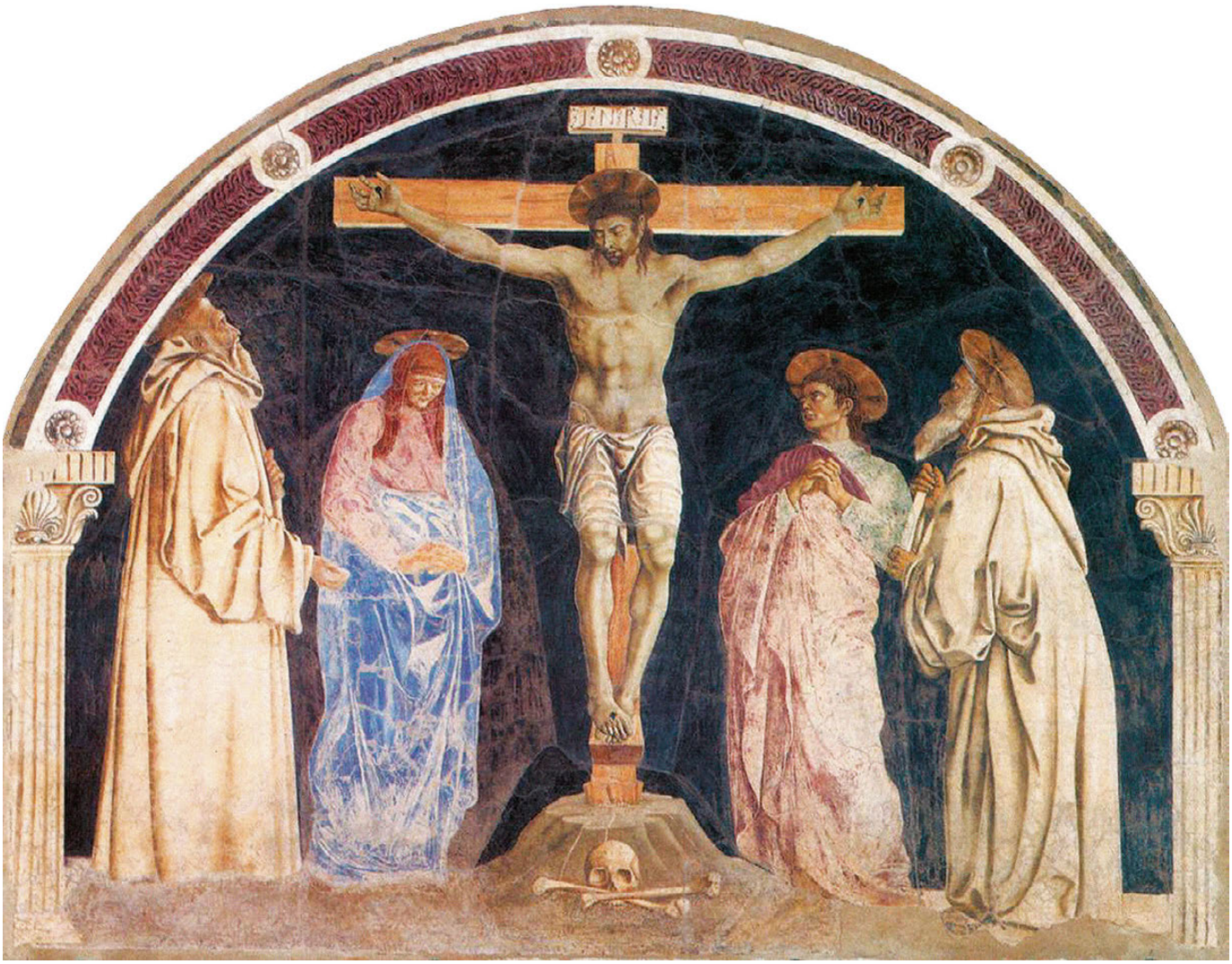
***In basso:***
***Masaccio,***
**Trinità**
***(1425-1427); Firenze, Santa Maria Novella.***

l'*Incontro di Gioacchino e Anna*, la *Natività della Vergine* (entro il 1442) e aver iniziato, ma non ultimato, lo *Sposalizio* (1445) che sarà poi finito da Alesso Baldovinetti. Le fonti testimoniano il ruolo del ciclo per il suo influsso sugli artisti, paragonato a quello della cappella Brancacci affrescata da Masolino e Masaccio in Santa Maria del Carmine, sempre a Firenze, ma purtroppo è stato distrutto nel Settecento, e restano solo frammenti – sia della sinopia che dell'affresco – della parte inferiore dello *Sposalizio della Vergine*. Il reticolo prospettico presente nella sinopia è testimonianza della rivoluzione portata a compimento nel primo Rinascimento con il contributo delle arti liberali e meccaniche, ma la costruzione rigorosa è associata alla ricerca di colori chiari, ombre trasparenti, nitida luminosità.

Nello *Sposalizio*, a detta di Vasari, tra gli astanti era rappresentato Bernardetto de' Medici, quel Bernardetto che aveva accompagnato i primi passi di Andrea a Firenze. Potrebbe essere stato lui a suggerire il nome del pittore per la conclusione del ciclo pittorico: ad Andrea nel 1451 vengono infatti affidate tre scene, ultimate nel 1453, ma i rapporti con Domenico e con Piero suggeriscono che ben prima Andrea fosse entrato in contatto con loro. La perizia di prospettico di Andrea viene esaltata da Vasari, che della *Dormitio Virginis* ricorda una bara virtuosisticamente disegnata in scorcio e della *Presentazione al Tempio* esalta un complesso edificio a otto facce. L'aretino elogia anche, nella *Dormitio*, la capacità di Andrea di riprodurre le diverse espressioni degli astanti e mette in risalto la fama ottenuta dall'*Annunciazione* per l'innovativa raffigurazione dell'angelo in volo. Delle scene, distrutte, restano solo brani di figure della *Dormitio*, staccati da Leonetto Tintori nel 1954 ed esposti nel fiorentino Cenacolo di Sant'Apollonia.



Ancora a Firenze, per il convento camaldolese di Santa Maria degli Angeli, intorno al 1440-1442, Andrea eseguì una delle sue prime opere, la *Crocifissione con la Madonna, san Giovanni evangelista, la Maddalena, san Romualdo e san Benedetto*. Dopo lo stacco, avvenuto nel 1952, un incendio ha danneggiato la parte inferiore dell'affresco; restaurato, è stato trasferito nell'ospedale di Santa Maria Nuova. Un'elegante architettura dipinta, racchiusa da due lesene scanalate dagli eleganti capitelli e superiormente da una cornice a ovoli, inquadra la scena dal fondo scuro, con al centro Cristo in un potente scorcio che ne fa apparire la testa realmente proiettata in avanti. Una impostazione che riecheggia la *Trinità* di Masaccio. Le intense espressioni dei volti e gli atteggiamenti sono differenziati: la Maddalena si inginocchia a baciare la croce, la Madonna, pensosa, ha il mento appoggiato sulla mano, mentre Giovanni prega con fare devoto; da un lato della croce san Romualdo, fondatore dell'ordine camaldolese, tiene il tradizionale fascio di verghe nella destra, dall'altro san Benedetto porta la sinistra alla testa in gesto di sconforto e puntella la veneranda età appoggiandosi a un bastone nodoso. Le aureole, dorate, luminosissime e dotate di una consistenza metallica, sono disposte a seconda dell'inclinazione delle teste, i corpi sono costruiti attraverso gli abiti dalle pieghe ampie che ne costruiscono la volu-



**Crocifissione con la Madonna, san Giovanni evangelista, san Romualdo e san Benedetto *(1450-1455); Firenze, Cenacolo di Sant'Apollonia, già nel convento fiorentino di Santa Maria degli Angeli.***

metria. Il fisico anatomicamente perfetto di Cristo, di cui sono evidenziati i muscoli, è solcato dal sangue che scende dalla ferita sul costato e sembra quasi trasformarsi nella fascia decorativa, rossa anch'essa, del lungo perizoma abbassato sul ventre.

Per lo stesso convento, anni dopo, in una lunetta del chiostro Andrea replicò il soggetto: a parte l'esclusione della Maddalena la scena è uguale, ma è evidente la distanza dall'opera giovanile, depurata dagli elementi aneddotici o pietistici e concentrata sull'umanissima, vigorosa, atletica figura di Cristo. Andrea sorvola sulla ferita del costato, sul sangue, e il perizoma trasparente si appoggia sulle fattezze dell'uomo; ancor di più le figure sono trasformate in potenti masse avvolte da pieghe che – nei santi monaci – appaiono quasi marmoree, mentre sono replicate le aureole dorate inclinate dietro le teste. La lunetta viene datata alla fase ultima di Andrea, fra il 1450 e il 1455, e oggi è conservata nel Cenacolo di Sant'Apollonia. Se Donatello e Masaccio sono importanti punti di riferimento, appaiono più decisi gli effetti luminosi e coloristici che rimandano al Beato Angelico della *Crocifissione* della sala capitolare di San Marco a Firenze (1441-1442).

Già il *Memoriale* dell'Albertini (del 1510, come si è già detto) ricorda le opere eseguite da Andrea nella chiesa fiorentina della Santissima Annunziata: due «in tabernacoli a mezo tondo, et quelle che sono in cappella di S. Maria Magdalena de' Medici, e in altri lochi in decta chiesa, nella quale fu sepulto». Il santuario cittadino aveva da poco acquisito particolare rilevanza con l'edificazione (1450), per volere di Piero di Cosimo de' Medici, del tempietto destinato a racchiudere ed enfatizzare la miracolosa immagine dell'*Annunciazione*. Ad Andrea, nel 1455, Orlando de' Medici, appartenente a un altro ramo della famiglia, commissionò la perduta rappresentazione con *Maddalena, Marta, Lazzaro e angeli*. Il pittore vi aveva ritratto anche la moglie.

**San Giuliano riceve l'assoluzione da Cristo *(1452-1453); Firenze, Santissima Annunziata.***

***Nel paesaggio Andrea ha voluto evocare le montagne del suo paese natale.***

Sono invece conservati gli affreschi eseguiti nelle due prime cappelle del lato sinistro: risale al 1452-1453 *San Giuliano riceve l'assoluzione da Cristo* voluto dal banchiere e mercante Piero di Filippo di ser Francesco da Gagliano. Occultato a fine Seicento da un dipinto di Johann Loth, fu riscoperto nell'Ottocento, ma la zona inferiore è perduta. Nella parte conservata, di oltre due metri, sono state individuate cinque giornate di lavoro, a conferma della rapidità con cui Andrea eseguiva le sue opere; in quella mancante, che doveva essere alta un'ottantina di centimetri, Vasari descrive un «buon numero di figure et un cane» in scorcio. Resta la porzione superiore in cui Giuliano, in preghiera con le braccia incrociate sul petto, dopo aver ucciso involontariamente i genitori è assolto da Cristo. Ha espiato il terribile peccato peregrinando da un eremitaggio all'altro, qui rappresentati dall'elegante tempietto in alto a destra tra selve e montagne che ricordano il territorio natale di Andrea. Giuliano, per scontare il peccato, ha dovuto anche prodigarsi per pellegrini e lebbrosi in un ospedale, il semplice edificio con camini e grandi finestre sulla sinistra, rarissima raffigurazione di un nosocomio dell'epoca. Dall'alto Cristo gli concede infine il perdono, di cui informa un'iscrizione, necessaria per la compren-

**Apparizione della Trinità ai santi Girolamo, Paola ed Eustochio** ***(1453-1454 circa); Firenze, Santissima Annunziata.***

***Ignoto plasticatore e don Giuliano Amidei,* San Girolamo penitente *(1454 circa); Firenze, confraternita di San Francesco Poverino, già nella "Buca" di San Girolamo.***

sione, data la rarità del tema. Le aureole dorate di Cristo e Giuliano sono così lucide da riflettere, come specchi, il retro delle teste, e le nuvole che collegano le due figure mostrano le stesse striature colorate già presenti nell'*Assunzione* berlinese.

Come il *San Giuliano*, anche l'*Apparizione della Trinità ai santi Girolamo, Paola ed Eustochio* raffigura una visione. Andrea l'eseguì per il ricco commerciante Girolamo di Rinieri Corboli, che aveva acquistato la cappella dai serviti della Santissima Annunziata il 17 aprile 1451. Occultato nel 1565 da una tavola di Alessandro Allori e recuperato nel 1922, l'affresco fu danneggiato dall'alluvione del novembre 1966 e nell'aprile successivo venne sottoposto allo "strappo", che ha permesso di recuperare la sinopia, dal 1972 nel Cenacolo di Sant'Apollonia. Al centro è in piedi san Girolamo, sdentato per le privazioni patite nel deserto, canuto, con indosso il saio, che si percuote il petto con un sasso, facendo scorrere rivoli di sangue; un leone ruggente gli è vicino e per terra è posato il galero cardinalizio. Girolamo è affiancato dalle due sante discepole Paola ed Eustochio, madre e figlia, che lo seguirono in Terra santa cui allude il paesaggio brullo e desertico. I tre sollevano lo sguardo verso l'apparizione della Trinità, un soggetto raro legato all'ordine dei girolamini, fondato a Fiesole da Carlo Guidi di Montegranelli, e alla confraternita di Santa Maria della Pietà, sua emanazione laica in Firenze, più tardi denominata "Buca" di San Girolamo, che aveva sede nell'ospedale di San Matteo, a pochi metri dall'Annunziata. All'affresco Andrea pose mano dopo il settembre 1453, terminati i lavori all'ospedale di Santa Maria Nuova, ma probabilmente solo nella prima metà del 1454. Il nome di Corboli non compare tra gli iscritti alla confraternita fiorentina, ma certamente il rapporto dell'affresco con il sodalizio è stretto, per la presenza nell'oratorio di un *San Girolamo penitente* in terracotta, anch'esso con lo sguardo rivolto a una visione celeste, che pare quasi una resa tridimensionale del dipinto. Un biglietto conservato all'interno della statua informa che, dipinta dal monaco camaldolese e miniatore Giuliano Amidei, fu terminata il 7 settembre 1454. La data prossima a quella dell'affresco, la vicinanza dei due luoghi, la relazione tra le figure, provano l'esistenza di un rapporto con il dipinto di Andrea e si deve ipotizzare un reciproco influsso tra pittore e scultore su un tema iconografico la cui fortuna era collegata alla fama di santità dei girolamini e della "Buca" di San Girolamo. Le tre figure in basso, nel plasticismo dei panneggi, nei nimbi metallici in scorcio, nei variati atteggiamenti dei volti, quale lo stupore di Paola, l'espressione rapita e trasognata di Girolamo, mostrano la capacità di Andrea di esprimere gli affetti. Totalmente nuova – come testimonia anche Vasari – la Trinità in fortissimo scorcio, con il corpo

***Sinopia dell'affresco raffigurante san Girolamo con i santi Paola ed Eustochio (1453-1454 circa); Firenze, Cenacolo di Sant'Apollonia.***

di Cristo vertiginosamente proiettato in avanti, che termina in teste di cherubini e nelle striature rossastre presenti anche nell'*Assunzione* berlinese e nel *San Giuliano* della cappella adiacente.

La sinopia differisce talmente dall'affresco da aver fatto supporre l'intervento di un altro artista, o che si trattasse di un primo rapido disegno sull'arriccio e che solo in un secondo momento sia stato utilizzato un cartone, come mostrano i segni dello spolvero. La figura del san Girolamo nella sinopia appare più vicina al santo che Andrea aveva dipinto nella *Madonna Pazzi*, più anziano e con una veste dall'orlo irregolare. Il senso plastico delle figure, gli scorci prospettici del *San Girolamo* hanno messo l'opera in relazione con il ritorno di Donatello da Padova nel 1454, mentre gli effetti di intenso luminismo evidenziano tangenze con le opere di Domenico Veneziano, quali i *Santi Francesco e Giovanni Battista* già nella cappella Cavalcanti in Santa Croce a Firenze (1455 circa), da Vasari erroneamente attribuiti proprio ad Andrea.

**Crocifisso**
***(1453 circa);***
***Firenze,***
***Santissima Annunziata,***
***già nella confraternita***
***di San Lorenzino***
***in Piano.***

***Il* Crocifisso *dipinto***
***fu commissionato***
***dalla confraternita***
***di San Lorenzo***
***per sostituire durante***
***le processioni uno***
***in scultura, ritenuto***
***miracoloso, che***
***si voleva salvaguardare.***

Alla Santissima Annunziata, ma proveniente dalla vicina confraternita di San Lorenzino in Piano si conserva anche un *Crocifisso* sagomato databile intorno al 1453. È stato attribuito ad Andrea da Luciano Bellosi anche per la vicinanza al *David* di Washington nella capigliatura e nei panneggi. La destinazione processionale è testimoniata dalla forma, ma soprattutto dall'essere illusionisticamente dipinto anche sul verso con il legno che copre in parte la figura.

# PARENTESI VENEZIANA E RIENTRO A FIRENZE

***Nella pagina a fianco:*** **Dio Padre e sei santi, due serafini; Profeti, santi e putti** ***(1442), particolare del*** **Dio Padre tra San Marco** ***(a sinistra),*** **e San Giovanni evangelista** ***(a destra); Venezia, San Zaccaria, cappella di San Tarasio, volta dell'abside.***

***In alto:*** ***veduta d'insieme della volta dell'abside (1442); Venezia, San Zaccaria, cappella di San Tarasio.***

La prima – e unica – opera firmata e datata di Andrea è conservata a Venezia, dove lavorò dal 1442 e forse fino al 1443.

«Andrea de Florentia» e «Francesco de Faventia» firmarono su un cartiglio, datandola agosto 1442, la decorazione ad affresco delle vele e del sottarco della cappella di San Tarasio, nella chiesa del convento benedettino di San Zaccaria, con *Dio Padre, gli evangelisti e santi*. Ad Andrea sono a lungo state attribuite le figure di Dio e dei due san Giovanni, il Battista e l'evangelista, che si segnalano per i contrasti chiaroscurali delle pieghe e il forte modellato dei corpi: figure isolate, divise dai robusti costoloni della volta. L'uniformità stilistica dell'insieme ha però fatto assegnare ad Andrea la maggior parte dell'intervento, che ha richiesto complessivamente quarantotto giornate. Gli affreschi attestano l'interesse dell'artista per la costruzione prospettica, gli scorci arditi e la monumentalità delle figure, mostrando soprattutto l'influenza di Donatello. Le pose dei santi ricordano infatti quelle dei *Profeti* eseguiti per il fiorentino "campanile di Giotto", ma anche l'ornamento del sottarco si ispira a lui e ai suoi "spiritelli", termine usato nel Rinascimento per indicare il connubio fra angeli cristiani e genietti del mondo antico. Altro modello è Masaccio, come testimonia Vasari quando include Andrea del Castagno tra i numerosi artisti che hanno copiato, studiato e tratto ispirazione dalle scene della già ricordata cappella Brancacci al

**Dio Padre e sei santi, due serafini; Profeti, santi e putti *(1442), particolari con* San Marco *(a sinistra)* e San Giovanni evangelista *(a destra); Venezia, San Zaccaria, cappella di San Tarasio, volta dell'abside.***

Carmine. Ma la nuova luminosità di questi affreschi mostra come anche Domenico Veneziano fosse per Andrea un fondamentale punto di riferimento.

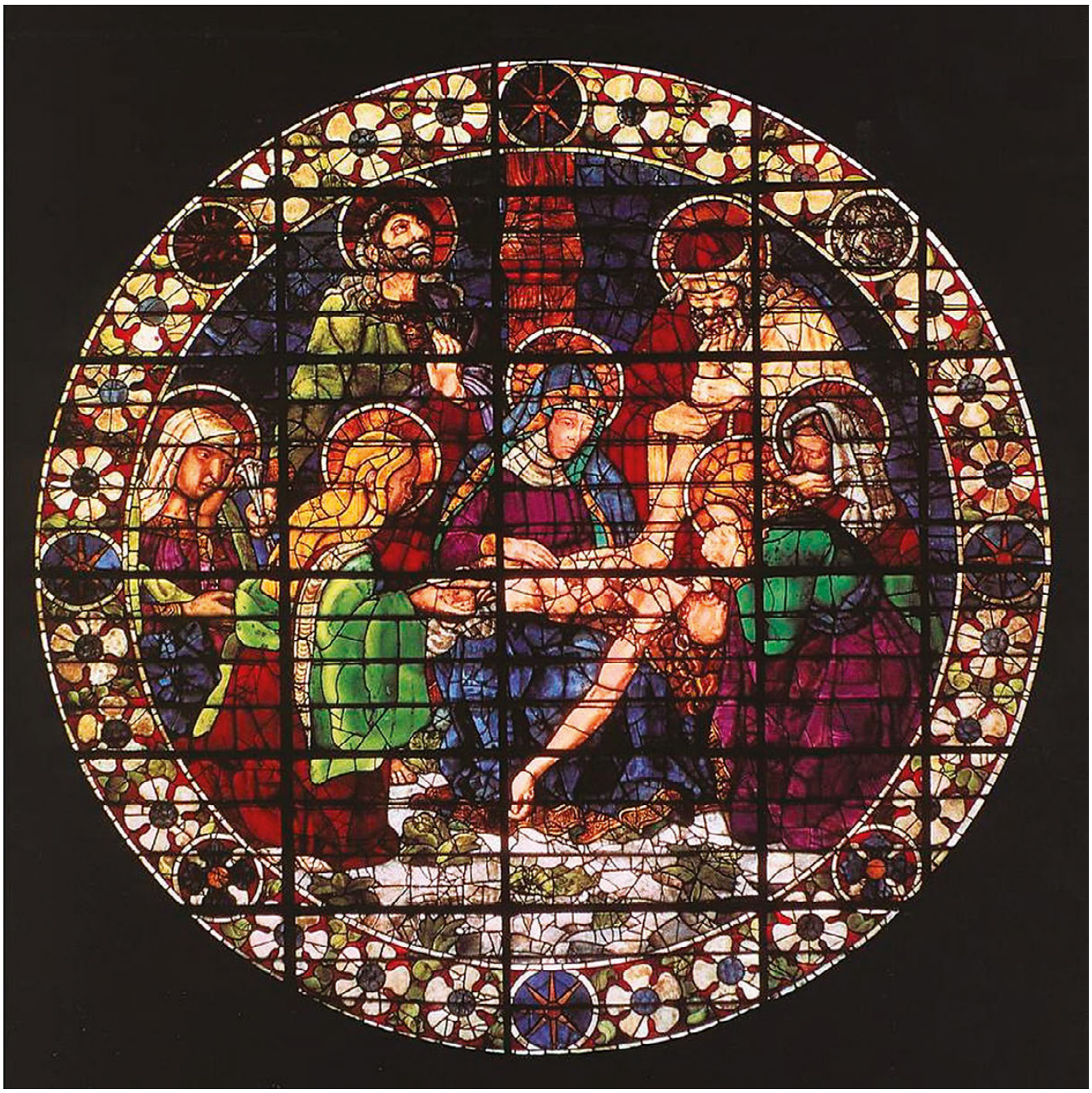
La trasferta veneziana non era inusuale, dato che i legami artistici di Firenze con il Veneto si erano rinsaldati anche a seguito del pur breve periodo passato al confino da Cosimo de' Medici a Venezia e dell'esilio di Palla Strozzi, trascorso a Padova dal 1434. Da non trascurare, poi, che Bernardetto de' Medici aveva svolto nel 1441 una missione diplomatica nella Serenissima.

Tornato a Firenze nel 1444, Andrea ottiene la commissione del cartone per la *Deposizione* destinata a una delle grandi vetrate circolari del tamburo per la cattedrale di Santa Maria del Fiore. Un incarico importante per il giovane, che si trova a competere con artisti la cui fama era ormai conclamata, essendo le altre vetrate state affidate dal 1431 a Paolo Uccello, Donatello, Lorenzo Ghiberti. Punto centrale dell'immagine è il volto della Madonna che tiene il corpo di Cristo esanime sulle ginocchia. Madre e Figlio sono circondati da tre figure per lato, che rivelano la forza drammatica delle opere di Andrea, artista capace però, insieme, di esprimere amorevole e tenera afflizione in Giuseppe

**Deposizione *(1444),* *vetrata nel tamburo della cupola della cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze.***

d'Arimatea che bacia la mano di Cristo tenendone sollevato il braccio inerte.

Andrea, il 30 maggio 1444, si immatricola nell'Arte dei medici e speziali, che accoglieva anche i pittori, e in quel periodo, o poco dopo, viene chiamato in val di Sieve dalla famiglia Pazzi per affrescare all'altare della cappella della villa del Trebbio la *Madonna col Bambino in trono tra san Giovanni Battista, san Girolamo, due fanciulli e angeli*. Nota anche come *Madonna di casa Pazzi*, fu staccata prima del 1930 con la regia dell'antiquario Stefano Bardini e acquisita dai Contini Bonacossi nel 1936; nel 1969 venne donata allo Stato dagli eredi insieme alla collezione ed è oggi esposta agli Uffizi. La data di esecuzione dell'opera è stata calcolata in base all'anno di nascita dei bambini ai lati del seggio della Vergine: a destra Oretta, figlia di Piero d'Andrea Pazzi che regge una ghirlanda, nata nel 1437 insieme al gemello Niccolò, morto in fasce, mentre il bambino che regge il vaso è stato identificato in Renato, nato nel 1442. Ai lati del grande occhio centrale, forse in origine occupato dalla raffigurazione di Dio Padre, due angeli (uno in parte è perduto) si catapultano dall'alto in una posa virtuosistica, reggendo dietro la Vergine i lembi di un



***Nella pagina a fianco:***
**Madonna col Bambino e santi (Madonna Pazzi) *(1445 circa);***
***Firenze, Gallerie degli Uffizi, già collezione Contini Bonacossi.***

***A destra:***
**Madonna col Bambino e santi (Madonna Pazzi) *(1445 circa), particolare con* Renato de' Pazzi e san Giovanni Battista*;***
***Firenze, Gallerie degli Uffizi, già collezione Contini Bonacossi.***

ricco drappo broccato la cui decorazione richiama il gusto veneziano con cui Andrea era venuto in contatto durante il soggiorno in laguna. Ma i riferimenti sono anche al drappo d'onore, al tappeto e al pavimento a disegni geometrici della *Pala di San Marco* di Beato Angelico (1438-1443) e, stando alle descrizioni, alle vesti degli *Impiccati* di Andrea stesso, nei panneggi movimentati degli angeli ai lati del trono. A destra san Girolamo penitente si percuote il petto con un sasso, vestito dell'abito dell'ordine religioso dei girolamini, a sinistra san Giovanni Battista intercetta lo sguardo del fedele indicando Gesù e affiancando il piccolo Pazzi. Andrea coglie i lineamenti infantili del volto paffuto, i capelli a caschetto e lo veste di un'elegantissima giornea grigia a pieghe stretta in vita, con finte maniche che pendono dalle spalle, indossata su un farsetto rosso e su calze divisate, cioè di due colori. Sembra che di questa figuretta si sia ricordato Benozzo Gozzoli a San Gimignano, per il piccolo Agostino portato alla scuola di Tagaste (1464-1465).

# IL CENACOLO DI SANT'APOLLONIA

*Nella pagina a fianco:* **Ultima cena** ***(1447), particolare con le mani degli apostoli Matteo e Filippo; Firenze, Cenacolo di Sant'Apollonia.***

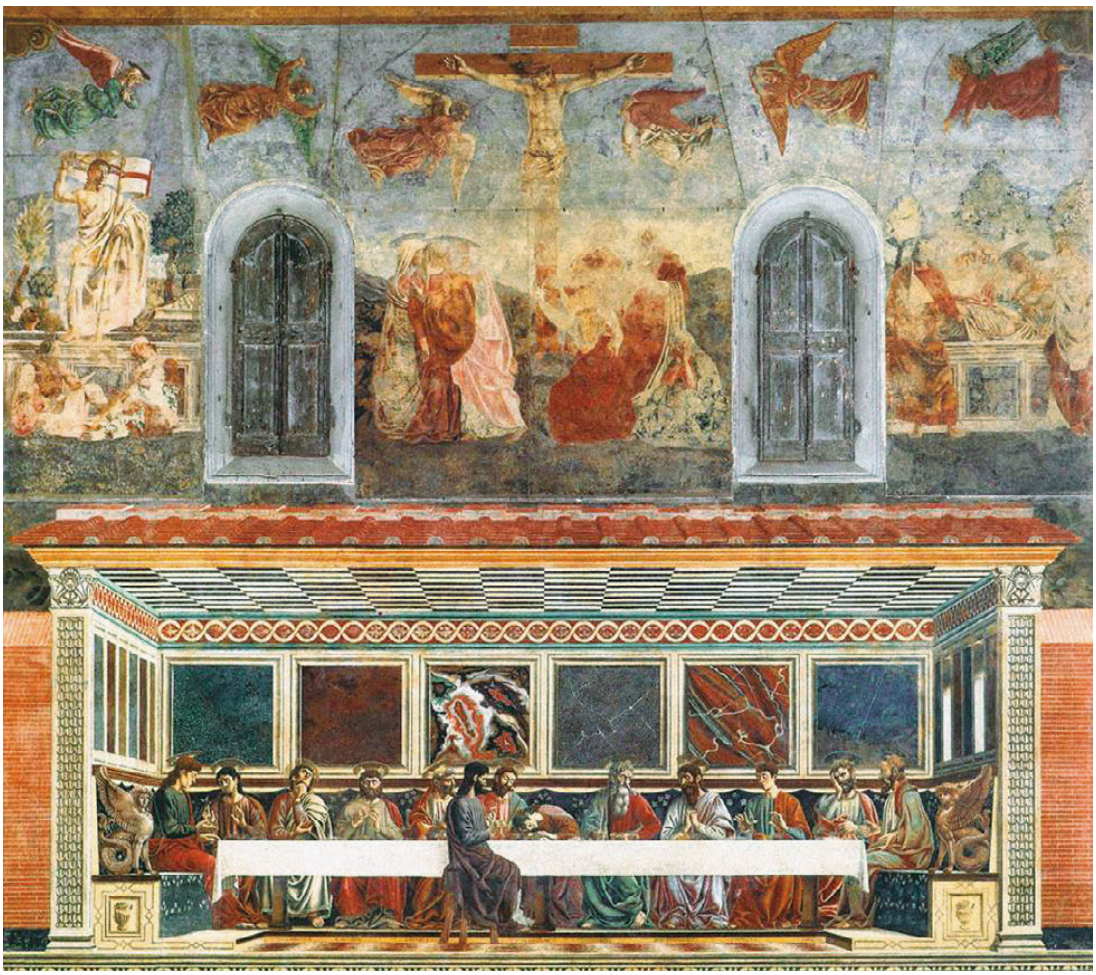
***In alto: il Cenacolo di Sant'Apollonia nell'allestimento del 1891, con il ciclo degli* Uomini e donne illustri *di Andrea del Castagno, in una fotografia degli inizi del Novecento.***

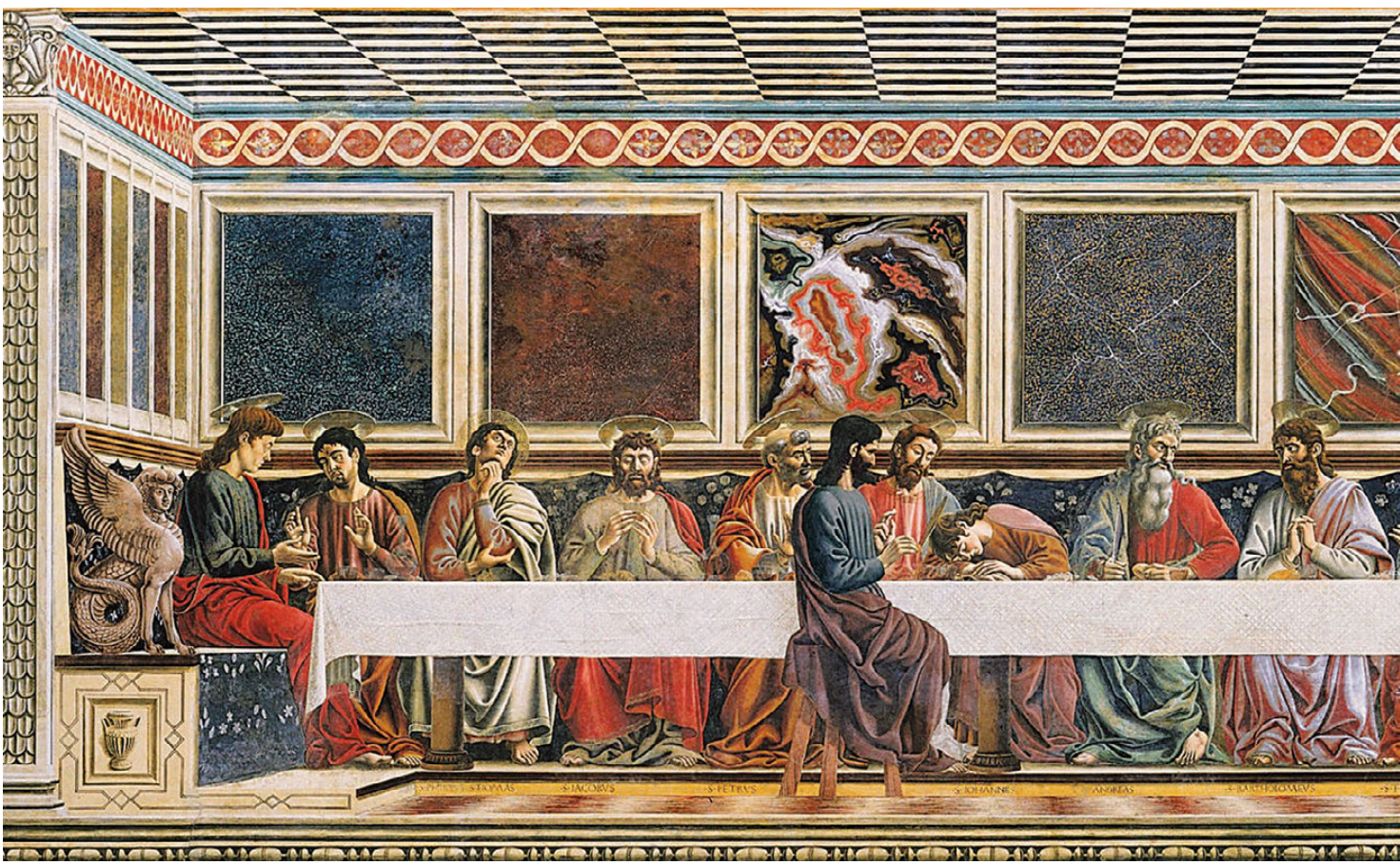
Dal luglio al dicembre del 1447, con la rapidità che ha sempre contraddistinto i suoi lavori e come dimostra il numero ridotto di venticinque giornate,

Andrea è impegnato a Firenze nel refettorio del convento di benedettine osservanti di Sant'Apollonia, dove dipinge l'articolata parete di fondo con l'*Ultima cena* nel registro inferiore e, in quello superiore, la *Resurrezione*, la *Crocifissione* e la *Deposizione nel sepolcro*. Gli affreschi sono ignorati dalle fonti perché il monastero era di stretta clausura ed è riemerso alla pubblica conoscenza solo dopo le soppressioni del 1861. Da subito ebbe vasta fama, se già nel 1864 la granduchessa Maria di Russia volle visitare l'ambiente, all'epoca utilizzato come magazzino «dell'Amministrazione della guerra». Certamente però gli affreschi erano noti agli artisti che ne trassero ispirazione: oltre a Piero della Francesca per la *Resurrezione*, anche Ghirlandaio e Andrea del Sarto per un'interpretazione della Cena che farà scuola fino a Leonardo. Già nel 1890, anche a seguito del ritrovamento degli affreschi del registro superiore che erano stati scialbati, si concepì l'idea di fare del grande ambiente un museo dedicato ad Andrea del Castagno, in cui riunire anche altre opere dell'artista. Il Cenacolo di Sant'Apollonia, che ancora conserva questa denominazione, fu inaugurato nel 1911, ricostituendo il grande refettorio, e creando un nuovo ingresso, mentre negli anni Sessanta sono stati aperte delle finestre sulla parete opposta a quella originaria.

*A destra:*
*la parete di fondo*
*del Cenacolo*
*di Sant'Apollonia,*
*affrescata*
*da Andrea del Castagno*
*nel luglio-dicembre*
*1447.*

*In basso:*
**Ultima cena**
*(1447);*
*Firenze,*
*Cenacolo*
*di Sant'Apollonia.*





**Ultima cena**
***(1447),***
***particolare con* Pietro,**
**Giuda, Cristo e Giovanni;**
***Firenze,***
***Cenacolo di Sant'Apollonia.***

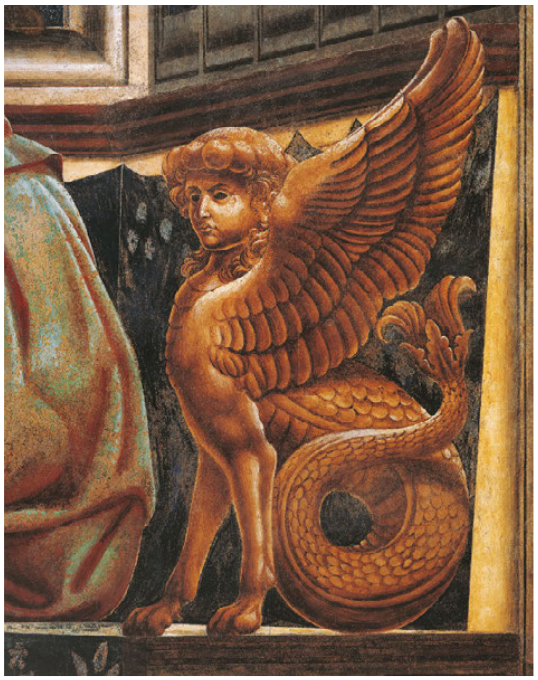
Nell'*Ultima cena*, prima raffigurazione rinascimentale del tema, Andrea costruisce una complessa scatola prospettica – alla quale manca la parte anteriore – in cui inserisce l'edificio dove ha luogo l'episodio evangelico. Rappresenta il tetto con file regolari di embrici e tegole, il soffitto dalla decorazione geometrica bianca e nera, il fregio che unisce nastri e fiori, sei grandi specchiature di marmi e porfidi, che continuano sulla parete sinistra dove appaiono più strette, perché fortemente scorciate. Nella paretina di destra si aprono finestre, da cui entra la luce, divise da pilastri, anch'essi rivestiti di marmi colorati. Le lesene che chiudono la sala sono decorate a motivi di "opus pavonaceum" e l'esterno della sala dipinta prosegue con pareti in mattoni sia a destra che a sinistra, concludendosi in due tettini analoghi a quello centrale,

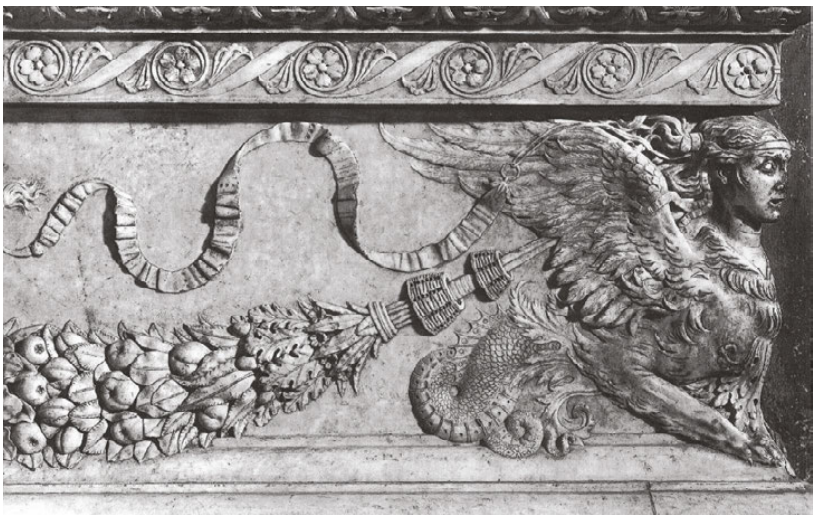
ma arretrati, dietro i quali si intravedono dei giardini. Gli apostoli, contraddistinti dai nomi scritti sulla pedana, e Cristo siedono su un sedile rivestito da un tessuto a motivi floreali. Le figure, di grande plasticità, quasi filosofi vestiti all'antica, mostrano atteggiamenti che ne esprimono l'inquietudine, dimostrata anche dalle differenti pose delle mani: è il momento cruciale, quello in cui Cristo pronuncia le parole «Uno di voi mi tradirà». Isolato, Giuda – l'unico, insieme a Cristo, a non essere individuato dal nome – siede su un panchetto e il suo profilo grifagno simile a quello di un satiro appare, grazie alla finzione prospettica, al di qua del tavolo. In mano tiene un pezzo del pane che è stato distribuito da Cristo e che si sovrappone all'aureola di Giovanni. Questi, addormentato, appoggia la testa alla mano di Gesù, come già nell'*Ultima cena* di Taddeo Gaddi in Santa Croce. Sulla lunga tavola – rivestita da una tovaglia con decorazione a losanga, che spezza orizzontalmente la scena – sono appoggiati bicchieri e bottiglie in vetro trasparente, evidente dimostrazione dell'attenzione

*Qui a fianco, dall'alto:* **Ultima cena** *(1447), particolari con le sfingi poste al termine dei sedili; Firenze, Cenacolo di Sant'Apollonia.*

*Desiderio da Settignano, Monumento funebre di Carlo Marsuppini (1459), particolare del basamento; Firenze, Santa Croce.*

*Nella pagina a fianco, in alto:* *registro superiore della parete di fondo (1447),* **con la Resurrezione, la Crocifissione e la Deposizione nel sepolcro;** *Firenze, Cenacolo di Sant'Apollonia.*





che Andrea ha per la luce, assimilata da Domenico Veneziano. Modelli classici sono evocati da due grandi sfingi che chiudono le sedute, con volti femminili, lunghi capelli, zampe leonine, ali piumate, code a squame attorcigliate, che tradiscono la loro derivazione dalle antiche basi monumentali. Simili figure avranno ampia fortuna a Firenze, per esempio nel basamento del Monumento funebre di Carlo Marsuppini di Desiderio da Settignano in Santa Croce (1459).

Andrea, dominando da par suo la prospettiva, riesce a conciliare i due registri e le loro diverse ambientazioni: in un interno rigidamente costruito uno, all'esterno l'altro. Nella fascia superiore la *Resurrezione*, la *Crocifissione* e la *Deposizione nel sepolcro* sono rappresentate da sinistra in questo ordine, che non rispetta la sequenza narrativa del Vangelo, ponendo al centro la *Crocifissione*, che era elemento iconografico sempre presente nei refettori trecenteschi fiorentini. Già Taddeo Gaddi in Santa Croce, e l'Orcagna in Santo Spirito, avevano inserito alla base l'*Ultima cena*, seppure di dimensioni più contenute e non fulcro della parete. In Sant'Apollonia,

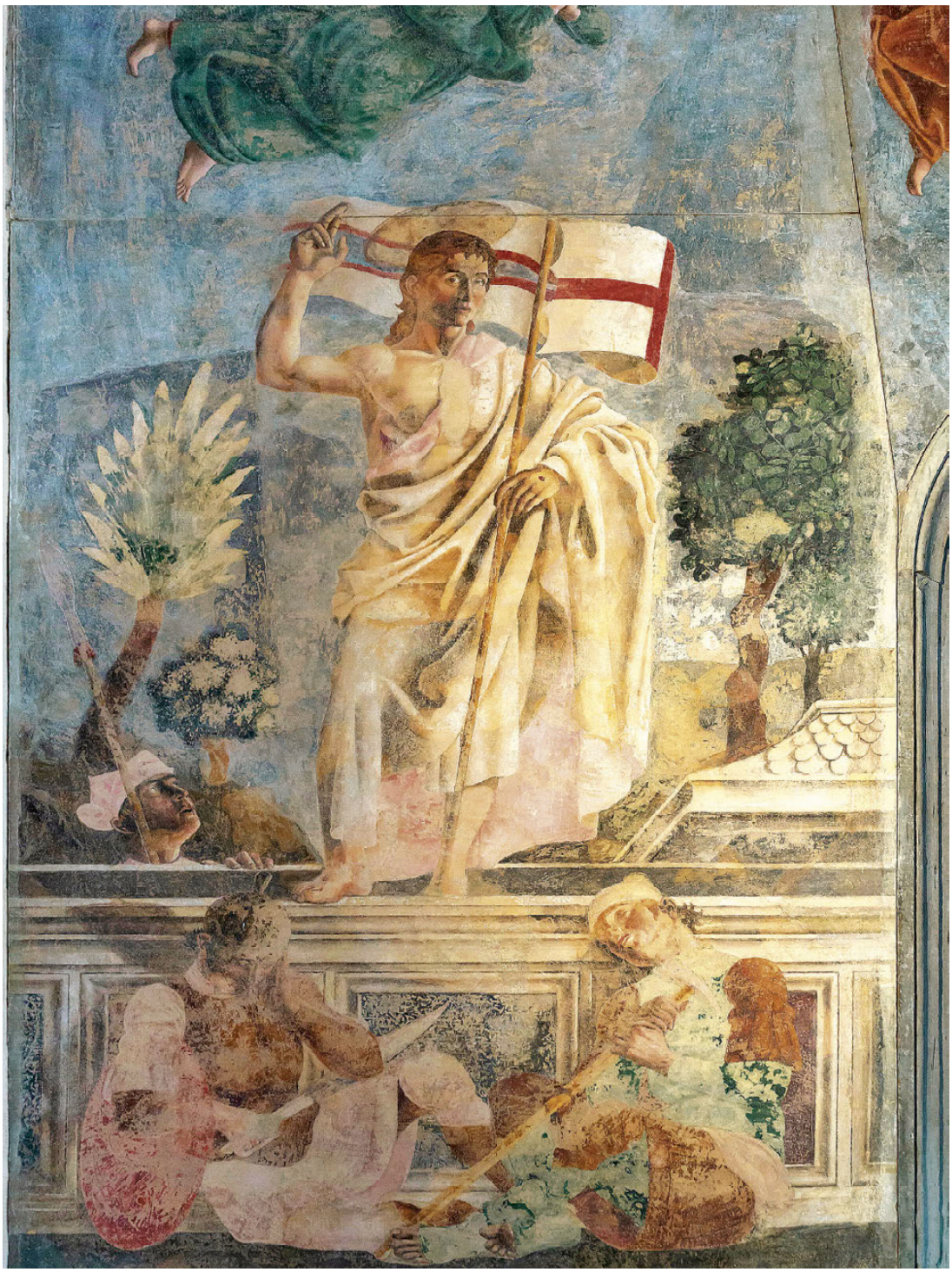
***Sinopie della* Resurrezione, Crocifissione e Deposizione nel sepolcro, *riemerse nel 1961, al momento dello stacco degli affreschi; Firenze, Cenacolo di Sant'Apollonia.***

invece, la gerarchia si ribalta e la *Cena* acquista il ruolo primario. La lettura degli affreschi è oggi fuorviante per lo stato di conservazione della fascia superiore, scialbata in antico e ritrovata nel 1890. Nel 1953-1954 Leonetto Tintori eseguì lo stacco, reso necessario dall'umidità che impregnava la parete e che consentì di recuperare le sinopie. La potenza, la drammaticità, l'immediatezza di quei disegni, fecero decidere di esporli nella stessa sala, nella parete di fronte. Andrea utilizza contemporaneamente la sinopia della tradizione trecentesca, ma anche tecniche più innovative come lo spolvero, e i cartoni, che fu tra i primi artisti a usare. I colori, rispetto a quelli scuri e umbratili della *Cena*, sono più chiari e l'interesse per la luce – che proviene da destra, come realmente nella sala – ha improntato anche la resa realistica dei dettagli. Le tre scene sono ambientate in un unico paesaggio,

**Resurrezione** *(1447); Firenze, Cenacolo di Sant'Apollonia.*

*In basso:* *Piero della Francesca,* **Resurrezione** *(1450-1463); Sansepolcro (Arezzo), Museo civico.*

***Andrea del Castagno e Piero della Francesca sono stati accomunati dal discepolato presso Domenico Veneziano.***



simile a quello del monte Falterona, zona di provenienza di Andrea. Altro elemento unificatore che raccorda gli episodi sono gli angeli che esprimono la propria afflizione con varietà di atteggiamenti, come già in Cimabue e Giotto ad Assisi.

La *Resurrezione* mostra il sepolcro sul cui bordo Cristo posa il piede, dopo che il pesante coperchio è stato spostato, e si erge vittorioso sulla morte, stringendo il vessillo e avvolto dal sudario bianco, che ricorda per le pieghe gli abiti dei monaci di Santa Maria degli Angeli. Due guardie

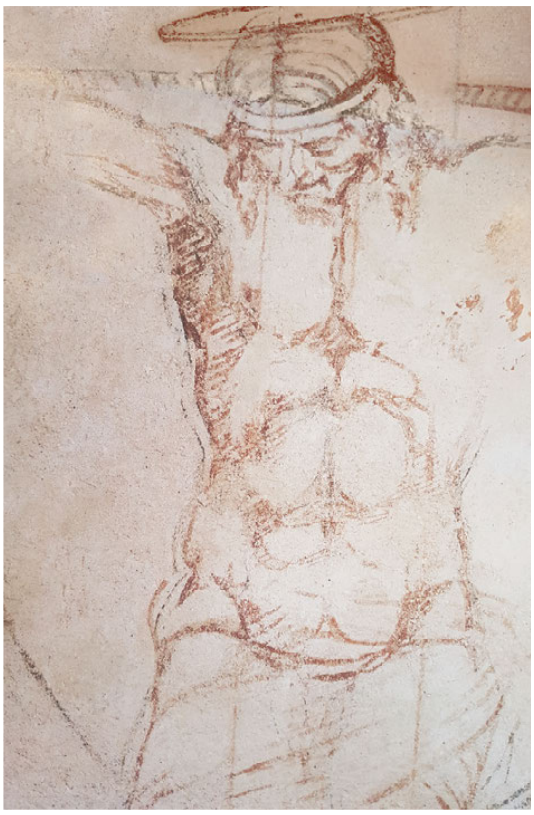
**Crocifissione *(1447), particolare con la figura di* Cristo*; Firenze, Cenacolo di Sant'Apollonia.***

sono addormentate, l'una durante il sonno ha accostato la testa alla tomba, l'altra appoggia il mento alla mano. Solo il terzo armigero è sveglio e se ne scorge il viso rivolto alla scena miracolosa mentre, con terrore misto a curiosità, si aggrappa con le dita al bordo. Piero della Francesca, nella sua *Resurrezione* dipinta per Sansepolcro tra 1450 e 1463, riprende il tema riconducendolo però a un linguaggio aulico, mentre Andrea, col suo umanissimo soldato atterrito dall'incredibile visione, le piante dei piedi del milite di destra, il corpo e il volto meno ieratico di Cristo, riporta la scena a una dimensione più quotidiana e umana. L'attenzione di Andrea è concentrata sugli effetti di luce, come dimostra la lunga ombra proiettata sul sarcofago dalla testa di uno dei soldati. Il pesante coperchio della tomba è decorato sugli spioventi da embricature, un motivo che, dopo la conclusione della cupola del Brunelleschi per il duomo di Firenze nel 1436, divenne una specie di segno distintivo della cultura figurativa cittadina.

Anche il *Cristo crocifisso* della scena centrale, con il suo corpo perfetto e possente, rinvia agli affreschi per il convento degli Angeli. L'interesse per la luce è attestato dalle ombre portate – nella mano destra di Cristo fissata alla croce – dal chiodo e dalle dita della mano. Del legno sono descritti accuratamente nodi e fessure di cui

***Qui sotto: sinopia della* Crocifissione*, particolare con la figura di* Cristo*; Firenze, Cenacolo di Sant'Apollonia.***

***Lungo il corpo, a sinistra, appare una linea più scura che indica dove dovevano essere dipinte le ombre portate, considerando che la luce proveniva da destra.***



**Deposizione nel sepolcro *(1447); Firenze, Cenacolo di Sant'Apollonia.***

Andrea, da attento conoscitore del materiale di cui ha esperienza fin dall'infanzia, evidenzia anche la colorazione più chiara della parte interna. A Castagno era infatti in funzione, avanti il 1427, una sega ad acqua usata per la prima lavorazione del legname necessario per la costruzione della cattedrale fiorentina. L'Opera del duomo aveva vasti possedimenti boschivi nella zona, e nel 1446 Bartolo, il padre di Andrea, risulta guardia forestale di Campigna, oltre il crinale verso la Romagna, e successivamente prenderà in affitto la segheria.

Nella *Deposizione nel sepolcro*, il dolore, la disperazione sono espressi potentemente dalle diverse pose, come quelle della Maddalena che si strappa i capelli. Un gesto ricorrente da Giotto (nella *Cena del cavaliere di Celano* ad Assisi) a Francesco di Simone Ferrucci nel rilievo della *Morte di Francesca Pitti Tornabuoni* (1480 circa, Firenze, Museo nazionale del Bargello), per raffigurare una manifestazione spontanea di dolore incontenibile, ma anche ricordo delle lamentazioni rituali delle prefiche.

Nello stesso periodo in cui era impegnato nel refettorio, Andrea affrescò sul lato interno del portale d'ingresso al monastero la grande lunetta con *Cristo in pietà*, staccata all'inizio del Novecento e oggi esposta insieme alla sinopia nel Cenacolo. Nonostante il precario stato di conservazione, è perfettamente riconoscibile lo stile dell'artista, con la resa anatomica di Cristo morto sorretto da due angeli, mentre è seduto sul bordo del grande sarcofago di gusto antiquario, con medaglioni a finto marmo, teste di cherubini e specchiature colorate già utilizzate nell'*Ultima cena* e in seguito nel ciclo di Legnaia. Riferimento al mondo classico, e alla rilettura che ne viene data nel Rinascimento, il motivo decorativo a palmette. Al corpo di Cristo – sulla croce, sulle ginocchia della madre o risorto – Andrea ha saputo conferire monumentalità, vigore, potenza fisica, attraverso una perfetta resa anatomica, e insieme umanissimo abbandono. Se l'affresco non è più perfettamente leggibile, lo è la sinopia, staccata nel 1951. Poiché non sono conservati disegni di Andrea su carta, le sinopie – veri e propri disegni murali – rappresentano un'importante testimonianza della sua capacità disegnativa e della meticolosità che lo porta a indicare anche le ombre portate.

*Qui sopra:*
**Cristo in pietà sorretto da angeli** *(1447-1448 circa); Firenze, Cenacolo di Sant'Apollonia.*

*A destra:*
*sinopia della lunetta con* **Cristo in pietà sorretto da angeli;** *Firenze, Cenacolo di Sant'Apollonia.*

# UOMINI E DONNE ILLUSTRI

*A destra: villa Carducci (poi Pandolfini) a Legnaia, Firenze.*

*Stato attuale dell'ambiente in cui Andrea del Castagno nel 1448-1450 circa affrescò il ciclo degli* **Uomini e donne illustri.** *Restano in loco le figure della parete corta a est, mentre su quella lunga si intravedono le impronte degli stacchi, eseguiti nel 1851.*

È discussa la datazione del ciclo degli *Uomini e donne illustri*, affrescato da Andrea nella loggia della villa che Filippo di Giovanni Carducci,

*Nella pagina a fianco:* **La Vergine col Bambino** *(1448-1450 circa); Firenze, villa Carducci a Legnaia.*

banchiere e mercante iscritto all'Arte della seta, acquistò nel 1445 a Legnaia, alle porte di Firenze. L'edificio alla sua morte, avvenuta nel 1449, passò ai Pandolfini. La decorazione risale probabilmente al 1448-1449: dopo il Cenacolo di Sant'Apollonia (ultimato nel dicembre 1447) e prima dell'*Assunzione* per San Miniato fra le Torri, eseguita tra il novembre 1449 e il luglio 1450.

Andrea ha creato una complessa architettura illusionistica su tre lati dell'ambiente, mentre nel quarto una loggia si apriva sulla campagna. Oggi l'aspetto è molto differente perché l'affaccio esterno col tempo fu chiuso, l'ambiente trasformato in un salone e le pareti scialbate. Gli affreschi del lato lungo vennero riscoperti nel 1847: il granduca li acquistò facendoli staccare quattro anni dopo; furono quindi esposti nel Museo del Bargello, transitando anche – da fine Ottocento – nel Cenacolo di Sant'Apollonia, come mostra la foto scattata nel 1891, dove rimasero fino all'alluvione del 1966. Dal 1969 sono esposti nell'ex chiesa di San Pier Scheraggio, al pian terreno degli Uffizi. Gli affreschi di un lato corto, ancora in loco, furono ritrovati solo nel 1948-1949, mentre è totalmente perduto il lato di fronte, che accoglieva probabilmente un *Crocifisso*, *San Girolamo* e nuovamente la *Vergine*, secondo quanto descritto dalle fonti.

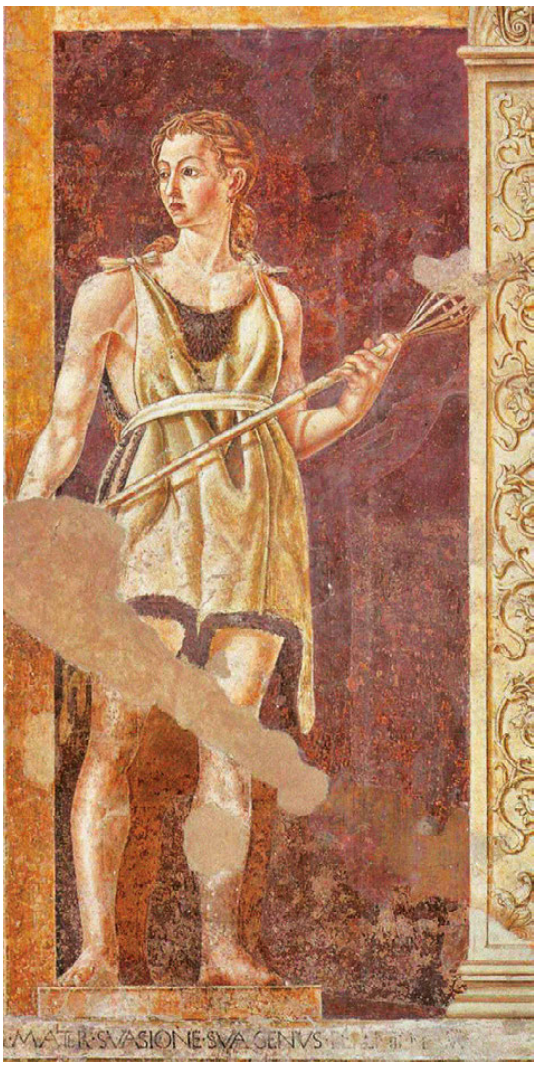
Le figure dei personaggi illustri risaltano sui rivestimenti marmorei divisi da paraste corinzie decorate, al pari dei capitelli e dell'architrave, da cardi stilizzati per alludere alla casata del committente Filippo Carducci. In alto corre un fregio con putti reggi-ghirlanda e a ciascuna figura corrispondono in basso specchiature colorate già presenti in Sant'Apollonia. L'erudito

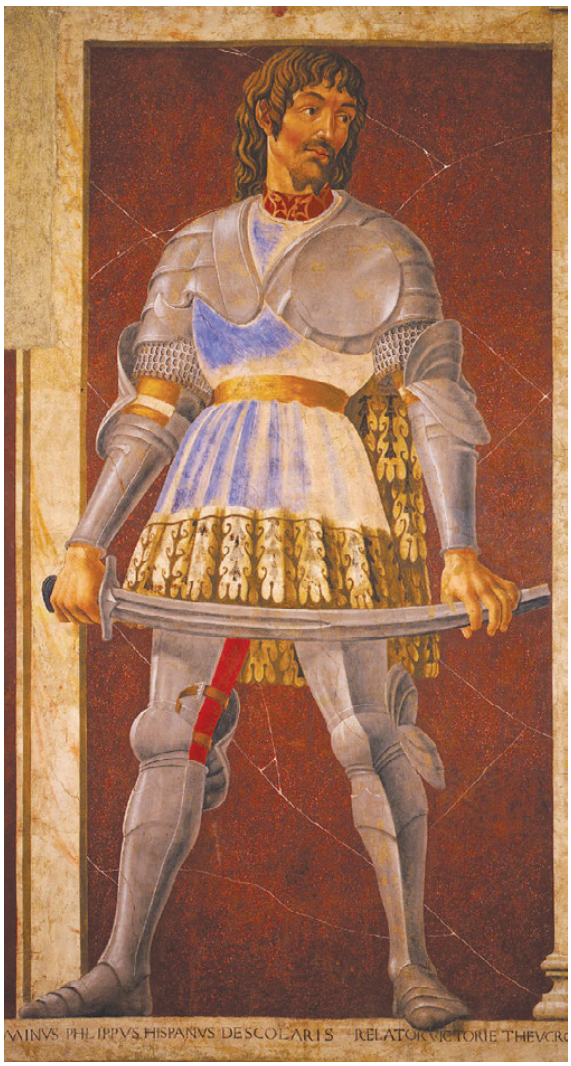
*Qui a fianco, da sinistra:*
**Eva**
*(1448-1450 circa); Firenze, villa Carducci a Legnaia.*

**Filippo Scolari detto Pippo Spano**
*(1448-1450 circa); Firenze, Gallerie degli Uffizi, ex chiesa di San Pier Scheraggio, già nella villa Carducci a Legnaia.*

*Nella pagina a fianco, in basso, da sinistra:*
**Farinata degli Uberti**
*(1448-1450 circa); Firenze, Gallerie degli Uffizi, ex chiesa di San Pier Scheraggio, già nella villa Carducci a Legnaia.*

*Donatello,*
**David**
*(1435-1440 circa); Firenze, Museo nazionale del Bargello.*





richiamo è ad ambienti del mondo antico, come il Foro di Augusto che Svetonio descrive con le statue collocate entro nicchie e gli effigiati individuati da iscrizioni. Il ciclo inizia con Eva e Adamo (danneggiato) sulla parete rimasta nella collocazione originaria, inseriti in grandi scatole prospettiche e, anche per la presenza di bassi piedistalli, assimilati a statue. Vestiti di pelli, li contraddistinguono conocchia e zappa, in accordo con la *Genesi*: solo a seguito del peccato originale si resero infatti conto di essere nudi e «Dio fece all'uomo e alla donna tuniche di pelli e li vestì» e furono condannati a procurarsi il cibo con «il sudore». Anche Boccaccio nel *De mulieribus claris* e nel *De casibus illustrium virorum*, testi che influenzarono il programma iconografico del ciclo, comincia la narrazione dai progenitori. Tra i due personaggi, al centro della parete, due angeli reggono le cortine di un tendaggio che, aperto, svela sopra la porta la figura della Vergine a mezzo busto col Bambino, dipinta a imitare un bassorilievo. Il tema del padiglione e la posa speculare degli angeli dagli abiti verdi e rossi, rinvia alla *Madonna del parto* di Piero della Francesca, del 1459 circa, che rappresenta un'ulteriore attestazione che il rapporto tra i due artisti non si è interrotto dopo il soggiorno giovanile fiorentino di Piero.

Le nove figure della parete lunga sono inserite in spazi chiusi il cui fondo imita lastre di marmi contro cui si stagliano con evidenza. Le personalità, identificate da iscrizioni latine sullo zoccolo inferiore, sono divise in triadi tematiche: tre condottieri e uomini politici fiorentini (Filippo Scolari, Farinata degli Uberti e Niccolò Acciaiuoli), tre donne virtuose (la sibilla cumana, Ester e Tomiri) e tre poeti fiorentini (Dante, Petrarca e Boccaccio). Le prime figure sono di uomini d'arme fiorentini che hanno reso onore alla patria. Apre *Filippo Scolari* (1369-1426), detto Pippo Spano, che combatté per Sigismondo, re di Ungheria e Boemia, contro gli ottomani, come ricorda l'iscrizione. Il cavaliere in armatura – dai lun-

***A destra:***
**Niccolò Acciaiuoli**
***(1448-1450 circa);***
***Firenze,***
***Gallerie degli Uffizi,***
***ex chiesa***
***di San Pier Scheraggio,***
***già nella villa Carducci***
***a Legnaia.***

ghi capelli come in uso in Ungheria, e la cui posizione a gambe saldamente aperte ricorda quella del *San Giorgio* di Donatello – guarda verso sinistra al suo vicino, *Farinata degli Uberti* (morto nel 1264), definito "liberatore della patria" perché, a capo dei ghibellini vittoriosi nella battaglia di Montaperti del 1260, era riuscito a impedire che Firenze, guelfa, venisse saccheggiata. Il suo elaborato copricapo è simile a quelli adottati da Paolo Uccello nella *Battaglia di San Romano* e ritornerà nel *Monumento equestre a Niccolò Tolentino* di Andrea, mentre la posa, con una mano al fianco e l'altra che regge la spada, riecheggia il *David* di Donatello. Per dipingere *Niccolò Acciaiuoli* (1310-1365), tesoriere del regno di Napoli, Andrea si ispirò alla figura sulla tomba conservata alla certosa del Galluzzo, presso Firenze: infatti per raffigurare gli uomini illustri l'artista si documentò accuratamente, riproducendo con attenzione i differenti abbigliamenti.

# CONDOTTIERI

**Monumento equestre a Niccolò da Tolentino** ***(1456); Firenze, cattedrale di Santa Maria del Fiore.***

Nell'ottobre 1455 Andrea ottenne la commissione dell'affresco raffigurante il *Monumento equestre a Niccolò da Tolentino* per la cattedrale fiorentina, inteso a celebrare la città attraverso le effigi di personalità legate alla sua storia, come Niccolò. Questi era il condottiero che aveva vinto nel 1432 i senesi, alleati con milanesi e genovesi, alla battaglia di San Romano ma che, catturato in seguito dai nemici, era morto in carcere. L'opera doveva dialogare col *Monumento equestre a Giovanni Acuto* (vittorioso nella battaglia di Cascina del 1364), affrescato venti anni prima da Paolo Uccello. Il dipinto di Andrea era stato commissionato dalla Signoria, anche per volontà di Cosimo de' Medici che già alla morte del condottiero (1435) aveva avuto intenzione di fargli erigere un monumento equestre.

Lapidaria la descrizione del più volte citato Albertini dei due monumenti: «il cavallo del verde terra per mano di Pau. Uccell., et il bianco di Andreino», individuandoli attraverso il colore. Per imitare una statua marmorea i due artisti hanno utilizzato gamme quasi monocrome, anche se differenti, ravvivate da tocchi di rosso. Paolo Uccello ricrea il monumento equestre attraverso forme geometriche e una perfetta impostazione prospettica di una visione dal basso ma – avendo elaborato un'immagine d'inusuale astrazione, quasi metafisica – fu accusato di aver eseguito un'opera troppo poco realistica, tanto da dover ritoccare l'affresco su richiesta della committenza.

Andrea divide l'affresco in due parti, ciascuna con la sua prospettiva: il sarcofago con ai lati le figure reggi-stemma rappresentato "di sotto in su" e il monumento vero e proprio di cui offre una visione frontale. Il sarcofago riprende le forme di quello della *Resurrezione* di Sant'Apollonia, con il pesante coperchio embricato, motivo qui ripetuto nella sella del cavallo, e che sarà in seguito copiato in opere di oreficeria. La "tabula ansata" che accoglie l'iscrizione dedicatoria "all'inclito condottiero" è richiamo all'antico, mentre i due giovani nudi e con un grande cappello – che reggono da un lato lo scudo con lo stemma del leone rampante e dall'altro il nodo gordiano, emblema del condottiero – sono un riferimento al *David* donatelliano e ai due putti laterali del già citato Monumento funebre di Carlo Marsuppini in Santa Croce, opera di Desiderio da Settignano.

Nel *Monumento equestre* Andrea vuole rendere l'illusione del movimento grazie ai nastri, al mantello, alla coda, alla bardatura mossi dal passo del cavallo, che si gira verso lo spettatore. La sua vitalità contrasta con la fissità del cavaliere dall'altero profilo, le gambe distese nelle staffe e la destra ferma nella posa ufficiale con cui stringe il bastone del comando. Andrea si è ispirato a esempi scultorei, come la *Testa di cavallo Medici Riccardi* del IV secolo a.C., la *Protome Carafa* donatelliana, i monumenti equestri dell'antichità quali il *Marco Aurelio*, ma soprattutto il *Gattamelata* che Donatello aveva eseguito a Padova fra il 1446 e il 1450 e di cui poté probabilmente vedere i disegni o un modello, da cui trasse ispirazione per il senso del movimento e l'impostazione diagonale. Sia Paolo che Andrea nei due *Monumenti* riuscirono a trasferire in pittura un genere fino ad allora proprio della scultura.

***Paolo Uccello,* Monumento equestre a Giovanni Acuto *(1436); Firenze, cattedrale di Santa Maria del Fiore.***

***Queste due opere sono affiancate sulla parete sinistra della cattedrale fiorentina di Santa Maria del Fiore.***

***A destra:***
**Sibilla cumana**
***(1448-1450 circa);***
***Firenze,***
***Gallerie degli Uffizi,***
***ex chiesa***
***di San Pier Scheraggio,***
***già nella villa***
***Carducci a Legnaia.***

***In basso:***
**Ester**
***(1448-1450 circa);***
***Firenze,***
***Gallerie degli Uffizi,***
***ex chiesa***
***di San Pier Scheraggio,***
***già nella villa***
***Carducci a Legnaia.***

Le tre donne che seguono non appartengono alla storia fiorentina, ma al mondo classico o biblico.

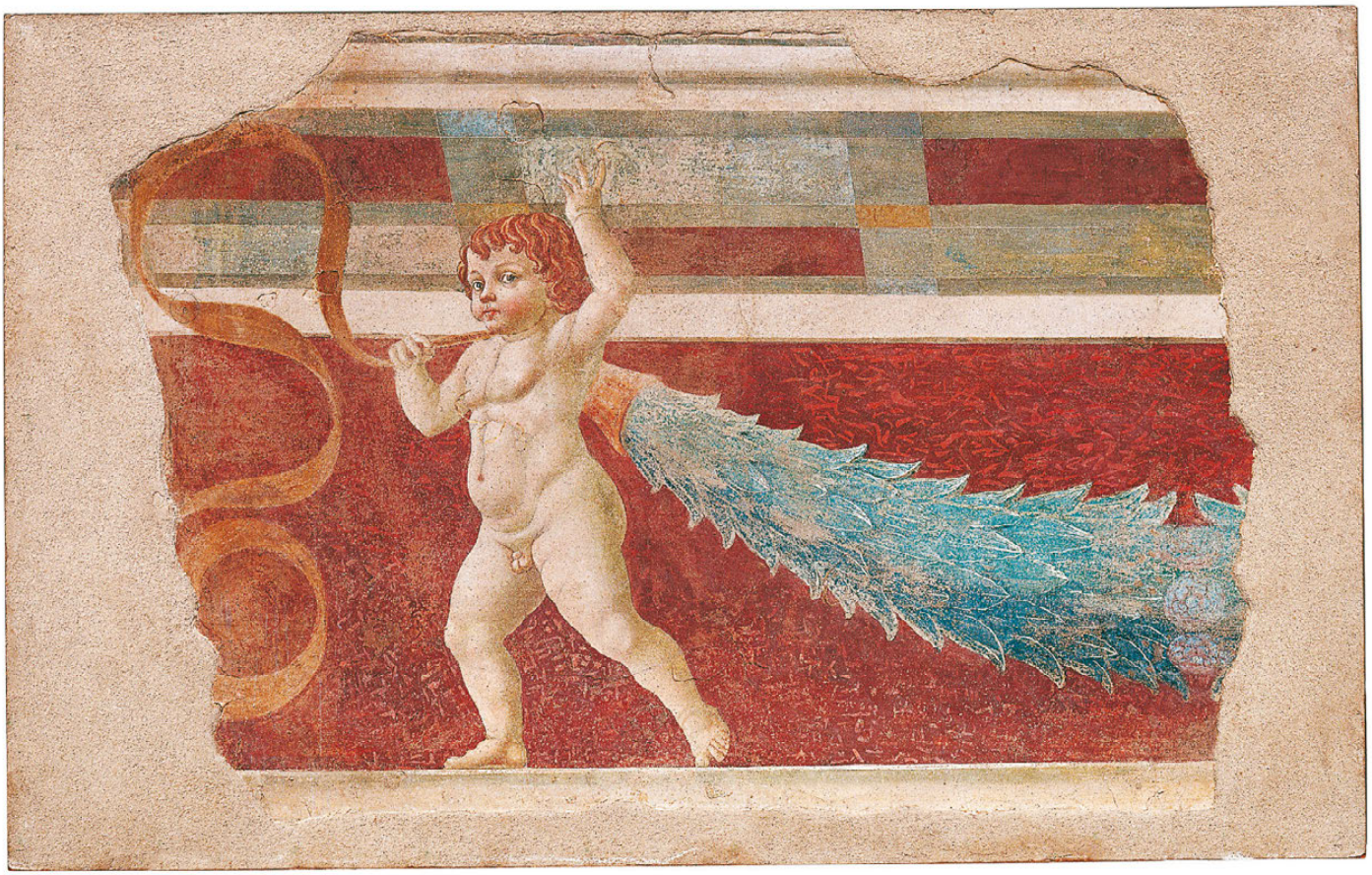
La *Sibilla cumana* "che profetizzò la venuta di Cristo" punta l'indice destro verso l'alto per alludere alla natura divina delle sue profezie e guarda verso il Bambino raffigurato sul lato corto. La figura di *Ester* è andata distrutta nella parte inferiore quando è stata aperta una porta. La Bibbia narra che la giovane ebrea, moglie di Serse, re dei persiani, ebbe il coraggio di intercedere presso il marito per scongiurare la distruzione del suo popolo. Della *Regina Tomiri* che "vendicò suo figlio e liberò la propria patria" tratta il *De mulieribus claris* di Boccaccio, che ne ripercorre le vicende: vedova, si mise a capo del popolo dei massageti per vendicare la morte del figlio combattendo e sconfiggendo Ciro, re di Persia. La regina unisce abiti e monili femminili a un'arma dalla lunga impugnatura e a bracciali per i quali Andrea potrebbe essersi ispirato a quelli dei massageti descritti da Erodoto (*Storie* I, 215). Sia di Ester che di Tomiri, nel testo che accompagna il nome, viene rimarcata la volontà di assicurare la libertà al proprio popolo. La parte destra è riservata ai tre grandi poeti fiorentini Dante Alighieri (1265-1321), Francesco Petrarca (1304-1374) e Giovanni Boccaccio (1313-1375), e le loro iscrizioni riportano solo i nomi, essendo inutile una spie-

*Dall'alto, in senso orario:*
**La regina Tomiri**
***(1448-1450 circa);***
***Firenze,***
***Gallerie degli Uffizi,***
***ex chiesa***
***di San Pier Scheraggio,***
***già nella villa***
***Carducci a Legnaia.***

**Dante**
***(1448-1450 circa);***
***Firenze,***
***Gallerie degli Uffizi,***
***ex chiesa***
***di San Pier Scheraggio,***
***già nella villa***
***Carducci a Legnaia.***

**Boccaccio**
***(1448-1450 circa);***
***Firenze,***
***Gallerie degli Uffizi,***
***ex chiesa***
***di San Pier Scheraggio,***
***già nella villa***
***Carducci a Legnaia.***

**Petrarca**
***(1448-1450 circa);***
***Firenze,***
***Gallerie degli Uffizi,***
***ex chiesa***
***di San Pier Scheraggio,***
***già nella villa***
***Carducci a Legnaia.***



**Puttino con ghirlanda** ***(1448-1450 circa); Firenze, Gallerie degli Uffizi, ex chiesa di San Pier Scheraggio, già nella villa Carducci a Legnaia.***

gazione, data la loro fama incontrastata. Dante e Petrarca sembrano dialogare tra loro superando il limite dello spazio che li racchiude. Tutte le figure del ciclo, in una dimensione maggiore del vero, danno l'impressione di statue lignee o di persone reali, che illusionisticamente travalicano l'area loro riservata, invadendo lo spazio dello spettatore. In alto, sulla parete lunga, sei bambini nudi – che a coppie si rivolgono all'osservatore con sguardo vivace sollevando un braccio – camminano reggendo sopra la spalla un nastro collegato a un festone di alloro. Simili puttini compaiono nei più importanti monumenti fiorentini del primo Quattrocento impostisi, grazie soprattutto a Donatello – per esempio nella *Cantoria* per la cattedrale fiorentina del 1433-1438 –, come protagonisti in numerosi complessi scultorei. Andrea stesso aveva già dipinto degli "spiritelli" a Venezia, nel sottarco della cappella Tarasi.

Cicli dedicati agli uomini illustri erano presenti in vari edifici pubblici italiani tra cui il Palazzo della signoria e quello dell'Arte dei giudici e notai a Firenze, dove nel 1445 Andrea dipinse la figura di Leonardo Bruni. Sono anche testimoniati cicli eseguiti in edifici privati, ma quello di Andrea è il primo, e doveva essere famoso, dato che viene lodato da Francesco Albertini nel suo *Memoriale* del 1510, quando la villa era proprietà di Pandolfo Pandolfini. La complessità del pensiero e la vastità delle conoscenze sottese al programma iconografico hanno fatto ipotizzare che il suo autore sia stato l'umanista Matteo Palmieri (1406-1475) o il più giovane Alamanno Rinuccini. Si è anche supposto che sia stato elaborato da Andrea stesso insieme al committente Francesco Carducci, uomo di spicco della repubblica fiorentina, gonfaloniere di giustizia nel 1439 al momento del Concilio "d'unione", che ormai settantenne avrebbe voluto per la sua villa un ambiente che esaltasse insieme la "libertas" fiorentina e la grandezza della patria.

Il 20 novembre 1449 ser Leonardo di Francesco da Orte, rettore della chiesa di San Miniato fra le Torri, distrutta nel 1888 nell'ambito degli sventramenti del vecchio centro di Firenze, commissionò ad Andrea una tavola. Fu collocata sull'altare di patronato di uno scultore di nome

**Assunzione della Vergine tra i santi Miniato e Giuliano** ***(1449-1450); Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, già nella distrutta chiesa di San Miniato fra le Torri a Firenze.***

Bartolo, forse Bartolo di Niccolò, con l'intervento per la parte lignea di Manno di Benincasa Mannucci, noto come Manno de' Cori. Per il lavoro Andrea fu pagato l'anno successivo centoquattro lire. Un dipinto di sua mano è citato nella chiesa dal *Memoriale* dell'Andreini e da Vasari, che descrive «una tavola, nella quale è una Assunzione di Nostra Donna con due figure». L'opera è stata identificata con l'*Assunzione della Vergine tra i santi Miniato e Giuliano* conservata oggi alla Gemäldegalerie di Berlino. Al centro la Vergine, con un inedito soggolo bianco, si sta innalzando sopra la tomba piena di fiori sollevata da quattro figure angeliche in una mandorla screziata di nubi che sembra avere consistenza materica, come suggerisce la mano dell'angelo in basso a sinistra che l'afferra per il bordo. Contro il fondo oro, sulla sinistra è in piedi san Giuliano riconoscibile dalla spada con cui ha involontariamente ucciso i genitori, sulla destra san Miniato cinto dalla corona regale e con in mano una bacchetta: le loro aureole, come quella della Madonna, hanno un tono rossastro che le distingue dal fondo. Al pari di molti nimbi dipinti da Andrea appaiono come dischi piatti di consistenza metallica. L'opera riunisce il realismo del primo Rinascimento, rivelato da una prospettiva accuratamente studiata e dalla fisicità dei corpi, al retaggio di un passato dominato dal simbolismo del fondo oro e della mandorla: una richiesta di gusto attardato da far probabilmente risalire al committente. Il fondo della mandorla è solcato da striature colorate, che riportano alla memoria quelle di mosaici

**David con la testa di Golia** ***(1450 circa); Washington, National Gallery of Art.***

***Nella pagina a fianco: Maso Finiguerra o Baccio Baldini,*** **Morte di Assalonne,** ***in*** **Cronaca figurata fiorentina** ***(1470-1475); Londra, British Museum.***

romani del VI secolo, riprese in scultura da Donatello nella Tomba del cardinale Brancacci a Napoli (1426-1428 circa).

*David con la testa di Golia*, che si conserva oggi alla National Gallery of Art di Washington è databile intorno al 1450. Dipinto a tempera su cuoio applicato su legno, è un rarissimo scudo decorato da una scena e non dai consueti temi araldici, destinato dunque a sfilate cerimoniali più che come protezione in battaglia o in un torneo. Il *David* è un soggetto radicato nella tradizione figurativa di una città come Firenze che si identificava all'epoca nel giovane e indifeso David in lotta contro giganti Golia rappresentati dal papa, dal duca di Milano, dal re di Napoli e dal doge di Venezia. La narrazione biblica del ragazzo che inaspettatamente sconfigge il colosso aveva il compito di rappresentare un monito per i nemici. Nello scudo sono compendiati il momento iniziale, con David che sta lanciando la frombola armata di un sasso, e quello finale quando ai suoi piedi ha la testa già spiccata dal corpo del gigante con al centro della fronte la grande pietra che lo ha tramortito. La posa è desunta da uno dei due grandi gruppi scultorei dei *Dioscuri di Montecavallo*, sul Quirinale a Roma, che alla metà del Quattrocento erano ritenuti di Fidia e Prassitele. Considerati una delle meraviglie di Roma, furono disegnati da artisti come Pisanello e Benozzo Gozzoli utilizzando forse copie in scala ridotta.

David ha il volto di un ragazzo, ma le gambe sono possenti, le cosce e le braccia muscolose, le proporzioni del corpo perfette. È abituato a camminare scalzo tra i sassi, tra i quali ha scelto l'arma, e si muove a suo agio tra le rocce e le selve che si aprono per lasciare posto alla figura in movimento, la cui azione è dimostrata dalle vesti e dai lunghi capelli svolazzanti. Attesta l'interesse suscitato dal *David* di Andrea negli artisti di poco successivi la citazione presente nella figura a destra sul fondo del *San Girolamo nel deserto* di Desiderio da Settignano (1461) anch'esso oggi alla National Gallery di Washington: coincidono il gesto, la mano in forte scorcio, gli abiti mossi per la concitazione. Anche nell'acquaforte del 1470-1475 attribuita a Maso Finiguerra o Baccio Baldini, con la *Morte di Assalonne* (Londra, British Museum), è ripetuto il gesto delle braccia e l'ambientazione in un bosco e fra le rocce.

# OPERE PERDUTE

Numerose sono le opere citate dalle fonti ma non più conservate, a cominciare da quelle che compaiono negli inventari di Lorenzo de' Medici e di Giovanni Rucellai, ma altre ne registrano l'Albertini, il *Libro di Antonio Billi*, il Vasari. L'aretino rimpiange soprattutto la perdita di un *Cristo alla colonna* affrescato nel chiostro grande del convento di Santa Croce, dove era raffigurata «una loggia con colonne in prospettiva, con crociere di volte a liste diminuite, e le pareti commesse a mandorle, con tanta arte e con tanto studio, che mostrò di non meno intendere le difficultà della prospettiva, che si facesse il disegno nella pittura. Nella medesima storia sono belle e sforzatissime l'attitudini di coloro che flagellano Cristo, dimostrando così essi nei volti l'odio e la rabbia, sì come pazienza et umiltà Gesù Cristo, nel corpo del quale, arrandellato e stretto con funi alla colonna, pare che Andrea tentasse di mostrare il patir della carne, e che la divinità nascosa in quel corpo serbasse in sé un certo splendore di nobiltà; dal quale mosso, Pilato che siede tra' suoi consiglieri, pare che cerchi di trovar modo per liberarlo».
La scena era rovinata già al tempo di Vasari, essendo stata danneggiata «da' fanciulli et altre persone semplici» che avevano graffiato le figure «de' Giudei, come se così avessino vendicato l'ingiuria del Nostro Signore contro di loro». La descrizione vasariana dà conto della capacità di finissimo prospettico di Andrea e il suo attento studio psicologico dei personaggi.

| AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI | | VITA DI ANDREA DEL CASTAGNO |
|---|---|---|
| A Firenze, l'Arte della seta dà inizio alla costruzione dello Spedale degli Innocenti su progetto di Filippo Brunelleschi. | **1419** | Andrea nasce attorno a questa data a Castagno di San Godenzo (oggi Castagno d'Andrea), alle pendici del monte Falterona, da Bartolo di Simone di Bargiella e da Lagia. |
| Brunelleschi comincia a edificare per Giovanni de' Medici la Sagrestia (poi detta "vecchia") e la cappella dei Santi Cosma e Damiano in San Lorenzo a Firenze. | **1420** | |
| Gentile da Fabriano firma e data l'*Adorazione dei magi* per la cappella di Palla Strozzi in Santa Trinita a Firenze. | **1423** | Tra quest'anno e il 1428 circa, a causa della guerra tra Firenze e i Visconti e del pericolo rappresentato dalle truppe milanesi che imperversano nella zona, la famiglia di Bartolo si rifugia nella vicina Corella, al riparo della fortezza di Belforte. |
| A Firenze viene istituito il catasto, importante riforma fiscale: la città conta trentasettemila abitanti. | **1427** | Nella portata al catasto Bartolo registra «Andreino suo figlio ani 6». |
| Niccolò da Tolentino, sconfitto da Niccolò Piccinino, muore prigioniero dei Visconti. Le spoglie vengono riportate a Firenze e inumate in cattedrale alla presenza di papa Eugenio IV. | **1435** | |
| A Firenze, il 25 marzo papa Eugenio IV consacra la cattedrale di Santa Maria del Fiore dove Paolo Uccello affresca il *Monumento a Giovanni Acuto*. | **1436** | |
| Domenico Veneziano scrive a Piero de' Medici da Perugia, chiedendogli di lavorare a Firenze. | **1438** | |
| Firenze: dal 10 gennaio al 6 luglio la città ospita il Concilio per l'unione delle Chiese d'Oriente e d'Occidente. Domenico Veneziano inizia gli affreschi, perduti, con *Storie della Vergine* nella cappella Portinari in Sant'Egidio, commissionati dall'ospedale di Santa Maria Nuova. Il 7 settembre Piero della Francesca è ricordato come suo aiuto, ma forse già in precedenza lavora con lui. | **1439** | |
| Il 29 giugno, nella battaglia di Anghiari i fiorentini sconfiggono Niccolò Piccinino, a capo delle truppe milanesi cui si era alleata la fazione degli Albizi. | **1440** | Dopo la battaglia di Anghiari (29 giugno) Andrea dipinge sul Palazzo del podestà i ribelli fuoriusciti impiccati "in effigie". |
| Pace tra Milano e Venezia (alleata dei fiorentini), anche a seguito delle nozze di Francesco Sforza, capitano della Serenissima, con Bianca Maria Visconti. In luglio giunge a Firenze Renato d'Angiò, cacciato dal regno di Napoli da Alfonso d'Aragona. | **1441** | |
| Luca della Robbia utilizza per la prima volta la terracotta invetriata nel Tabernacolo per l'ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze. | **1442** | Agosto: a Venezia, firma e data, insieme a Francesco da Faenza, gli affreschi della cappella di San Tarasio nella chiesa del convento di San Zaccaria. Alcuni critici gli hanno attribuito il cartone per il mosaico della *Dormitio Virginis* nella cappella Mascoli in San Marco. |
| Muore Leonardo Bruni, cancelliere della Repubblica fiorentina dal 1427. Gli succede, fino alla morte avvenuta nel 1453, Carlo Marsuppini. Michelozzo inizia la costruzione di palazzo Medici. | **1444** | 26 febbraio: tornato a Firenze, viene pagato cinquanta lire per il cartone con la *Deposizione* per una delle vetrate del tamburo della cattedrale di Santa Maria del Fiore. 30 maggio: si immatricola nell'Arte dei medici e speziali e dichiara di abitare nel "popolo" di Santa Maria del Fiore. |
| Firenze: lo Spedale degli innocenti accoglie – dopo ventisei anni dalla fondazione – il primo neonato, una bambina, battezzata Agata Smeralda. Domenico Veneziano lascia incompiuti gli affreschi di Sant'Egidio. | **1445** | Il 30 aprile gli vengono pagati cinque fiorini d'oro per il ritratto, perduto, dell'umanista Leonardo Bruni eseguito nella sede dell'Arte dei giudici e notai. Attorno a quest'anno affresca la *Madonna col Bambino e santi*, nota come *Madonna di casa Pazzi*, all'altare della cappella della villa del Trebbio di proprietà di Andrea de' Pazzi. |
| Il 12 marzo viene nominato arcivescovo di Firenze Antonino Pierozzi, l'11 aprile muore Filippo Brunelleschi. | **1446** | 28 febbraio: viene pagato per aver dipinto due "spiritelli" e un giglio sull'organo del duomo fiorentino, perduto; 19 dicembre: l'Opera del duomo gli salda l'esecuzione di un *Agnus Dei* e la doratura di capitelli dell'organo. |
| Il 23 febbraio muore papa Eugenio IV. Il 6 marzo viene eletto papa Tomaso Parentucelli col nome di Niccolò V. | **1447** | 30 marzo: gli vengono pagate tre figure di *Virtù* per spalliere destinate alla sede dell'Arte dei giudici e notai. Luglio-dicembre: nel refettorio del convento benedettino di Sant'Apollonia a Firenze affresca la parete di fondo con l'*Ultima cena*, la *Resurrezione*, la *Crocifissione* e la *Deposizione nel sepolcro*. |
| Viene ultimata da Maso di Bartolomeo la *Cassetta della Sacra cintola* per il duomo di Prato. | **1448** | Tra quest'anno e il 1450 circa affresca, nella villa di Filippo Carducci a Legnaia, presso Firenze, il ciclo degli *Uomini e donne illustri*. |
| Il 1° gennaio nasce Lorenzo di Piero de' Medici, che sarà detto il Magnifico. | **1449** | Tra il 20 novembre di quest'anno e il 6 luglio di quello successivo viene pagato per la tavola (oggi alla Gemäldegalerie di Berlino) raffigurante l'*Assunzione della Vergine tra i santi Miniato e Giuliano* per la chiesa di San Miniato fra le Torri a Firenze. |
| Firenze: per adempiere a un voto, Piero de' Medici fa edificare il tempietto per la miracolosa immagine dell'*Annunciazione* alla Santissima Annunziata. | **1450** | Attorno a questa data esegue *David con la testa di Golia* oggi alla National Gallery of Art di Washington. |
| Il 30 luglio viene stipulata una Lega tra Milano e Firenze per difendersi da Venezia e Napoli. | **1451** | In gennaio gli vengono commissionate tre *Scene della vita della Vergine* per la cappella maggiore della chiesa di Sant'Egidio a Firenze, la cui decorazione ad affresco era stata iniziata da Domenico Veneziano e Piero della Francesca. Il 26 agosto risulta affittuario di una casa della commenda gerosolimitana di San Jacopo in Campo Corbolini, retta all'epoca da fra Giuliano Benini, in contatto con Brunelleschi e committente di Ventura di Moro. |

| AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI | | VITA DI ANDREA DEL CASTAGNO |
|---|---|---|
| Lorenzo Ghiberti termina la Porta del Paradiso per il battistero fiorentino. Federico III è incoronato imperatore a Roma. | **1452** | Tra quest'anno e il successivo affresca *San Giuliano riceve l'assoluzione da Cristo* all'altare della cappella di Piero da Gagliano all'Annunziata a Firenze. |
| I turchi ottomani conquistano Costantinopoli il 29 maggio, ponendo fine all'Impero romano d'Oriente. | **1453** | Settembre: in seguito a controversie economiche con l'ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze abbandona il lavoro in Sant'Egidio, che terminerà successivamente. Tra quest'anno e il seguente esegue l'*Apparizione della Trinità ai santi Girolamo, Paola ed Eustochio* all'altare della cappella di Girolamo Corboli all'Annunziata a Firenze. |
| Il 9 aprile la pace di Lodi mette fine allo scontro tra Venezia e Milano. | **1454** | A Roma un «maestro andreino da Firenze» – che si è ipotizzato essere Andrea del Castagno – e sei assistenti sono pagati per settantasei giornate di lavoro nel Palazzo vaticano. Il pagamento è stato collegato alla decorazione della Bibliotheca Graeca voluta da Niccolò V. Il 16 giugno Andrea è intermediario tra Alesso Baldovinetti e il duca di Mantova per «uno panno grande» con la rappresentazione dell'*Inferno*, che Alesso ha dipinto nell'infermeria del convento dell'Annunziata a Firenze. |
| Muore papa Niccolò V, gli succede Callisto III, al secolo Alfonso Borgia. | **1455** | Il 9 agosto Andrea è pagato dall'Opera dell'Annunziata per aver eseguito, nella cappella di Orlando de' Medici, *La Maddalena*, *Marta*, *Lazzaro e angeli*. Gli affreschi sono perduti. Il 19 ottobre la Signoria fiorentina gli commissiona il *Monumento equestre a Niccolò da Tolentino* ad affresco per la cattedrale di Santa Maria del Fiore. |
| Inizia la ricostruzione della Badia fiesolana presso Firenze. | **1456** | 29 febbraio: riceve il saldo per l'esecuzione del *Monumento equestre a Niccolò da Tolentino*. |
| Cosimo de' Medici inizia la ricostruzione della biblioteca del convento di San Marco a FIrenze. | **1457** | Primavera: è al lavoro per eseguire l'*Ultima cena* nel refettorio dell'ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze. 8 agosto: muore di peste la moglie di Andrea. 19 agosto: Andrea muore di peste a Firenze. Viene sepolto, insieme alla moglie, alla Santissima Annunziata. |

**Ultima cena *(1447), particolare; Firenze, Cenacolo di Sant'Apollonia.***

**Fonti:** C. Landino, *Proemio al Commento Dantesco* (1481), in *Scritti critici e teorici*, a cura di R. Cardini, Roma 1974, pp. 95-164: 124; *Il libro di Antonio Billi* (1506-1530) *e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, a cura di C. von Fabriczy, Firenze 1891; *Il libro di Antonio Billi* (1506-1530), a cura di F. Benedettucci, Anzio 1991; F. Albertini, *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta ciptà di Florentia* (1510), a cura di G. Milanesi, C. Guasti e C. Milanesi, Firenze 1863; *Il codice dell'Anonimo Gaddiano (Cod. Magliabechiano XVII,* 17*) nella Biblioteca Nazionale di Firenze* (anni Quaranta del XVI secolo), a cura di C. von Fabriczy, Firenze 1893; G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, in Fiorenza, nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento di P. Barocchi, Firenze 1966-1987, III, 1971.

**Saggi, articoli, cataloghi:** G. Rosadi, *Di Andrea del Castagno, pittore; inaugurandosi un ricordo marmoreo nel suo paese natale il 9 settembre 1907*, Firenze 1907; M. Salmi, *Gli affreschi di Andrea del Castagno ritrovati*, in "Bollettino d'arte", 4s., 35, 1950, pp. 295-308; *Mostra di quattro maestri del primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 22 aprile-12 luglio 1954), Firenze 1954; A. M. Fortuna, *Andrea del Castagno*, Firenze 1957; F. Russoli, *Andrea del Castagno*, Milano 1957; L. Berti, *Andrea del Castagno*, Firenze 1966; F. Hartt, G. Corti, *Andrea del Castagno: Three Disputed Dates*, in "The Art Bulletin", 48, 1966, pp. 228-234; L. Bellosi, *Intorno ad Andrea del Castagno*, in "Paragone", XVIII, 211, 1967, pp. 3-18; F. Gurrieri, *Il chiostro di San Miniato al Monte*, in "Antichità viva", 8, 1969, 4, pp. 49-58; U. Baldini, *Dalla sinopia al cartone*, in *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, New York 1977; M. Horster, *Andrea del Castagno: Complete Edition with a Critical Catalogue*, Oxford 1980; E. F. Rice, *St. Jerome's "Vision of the Trinity" an iconographical note*, in "The Burlington Magazine", 125, 1983, pp. 151-155; *Pittura di luce: Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 16 maggio-20 agosto 1990), a cura di L. Bellosi, Milano 1990; L. Sebregondi, *Tre confraternite fiorentine: Santa Maria della Pietà detta "Buca" di San Girolamo, San Filippo Benizi, San Francesco Poverino*, Firenze 1991; J. R. Spencer, *Andrea del Castagno and His Patrons*, Durham e Londra 1991; M. Hansmann, *Andrea del Castagnos Zyklus der "Uomini famosi" und "Donne famose". Geschichtsverständnis und Tugendideal im Florentinischen Frühhumanismus*, Münster 1993; E. Oy-Marra, *Florentiner Ehrengrabmäler der Frührenaissance*, Berlino 1994; D. Rigaux, *Un banquet pour l'éternité: La Cène d'Andrea Castagno*, Parigi 1997; G. Botticelli, *Il restauro del San Giuliano di Andrea del Castagno nella chiesa della SS. Annunziata*, in "Critica d'arte", 8, 1999, pp. 62-74; F. Caglioti, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, Firenze 2000; *Luce e disegno negli affreschi di Andrea del Castagno*, a cura di R. C. Proto Pisani, Livorno 2000; R. C. Proto Pisani, *Il Cenacolo di Santa Apollonia a Firenze*, Livorno 2002; *Il ritorno di Andrea del Castagno a Castagno d'Andrea. Un museo di immagini e di percorsi*, a cura di R. C. Proto Pisani e C. Gnoni Mavarelli, Prato 2004; A. Hayum, *A Renaissance Audience Considered. The Nuns at S. Apollonia and Castagno's Last Supper*, in "The Art Bulletin", 88, 2006, 2, pp. 243-266; N. Rowley, *"Pittura di luce"; genèse d'une notion*, in "Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome", 5, 2007, pp. 227-248; S. Botticelli, G. Germani, *La cappella di San Girolamo nella SS. Annunziata*, in "Critica d'arte", 33-34, 2008, pp. 104-119; *Mugello culla del Rinascimento; Giotto, Beato Angelico, Donatello e i Medici*, catalogo della mostra (sedi varie, 29 maggio-30 novembre 2008), a cura di B. Tosti, Firenze 2008; *La Primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 23 marzo-18 agosto 2013), a cura di B. Paolozzi Strozzi e M. Bormand, Firenze 2013; A. Dunlop, *Andrea del Castagno and the Limits of Painting*, Londra 2015.

## REFERENZE FOTOGRAFICHE

Tutte le immagini appartengono all'Archivio Giunti, a eccezione di: copertina, pp. 16, 40 (© Leemage/Corbis via Getty Images); seconda di copertina (© 2020. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze); p. 3 (© Luisa Ricciarini/Bridgeman Images); p. 4 (© Fine Art Images/Heritage-Images/Mondadori Portfolio); p. 7 (© FALKENSTEINFOTO/Alamy Stock Photo); p. 8, 39c (© Lorenzo Mennonna); pp. 10-12, 19, 34, 36, 41 (© 2020. Foto Scala, Firenze); pp. 14, 38a, 39b (© Art Heritage/Alamy Stock Photo); pp. 15, 20, 30b, 31a, 33a (© De Agostini/Getty Images); pp. 17,37 (© Antonio Quattrone); pp. 18, 32a, 35a, 46 (© Peter Barritt/Alamy Stock Photo); pp. 22, 28a, 29, 31b, 35b, 43c (© The Picture Art Collection/Alamy Stock Photo); pps. 23, 39a (© Alto Vintage Images/Alamy Stock Photo); pp. 24-25 (© 2020, Gabinetto fotografico, Le Gallerie degli Uffizi); p. 27 (© Archivi Alinari, Firenze); p. 28b (© The History Collection/Alamy Stock Photo); p. 42a (© Antonio Quattrone/Electa/Mondadori Portfoliovia Getty Images); p. 43d (foto © Arte & Immagini srl/CORBIS/Corbis via Getty Images); p. 44 (© Rabatti & Domingie, Firenze); p. 45 (foto Jörg P. Anders. © 2020. Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlino).

*L'editore si dichiara disponibile a regolare le spettanze per quelle immagini di cui non sia stato possibile reperire la fonte.*

**Art e Dossier**
Inserto redazionale
allegato al n. 377
Giugno 2020

Direttore responsabile
Claudio Pescio

Pubblicazione periodica
Reg. Cancell. Trib.
Firenze n. 3384
del 22.11.1985
Iva assolta dall'editore
a norma dell'articolo
74 lett. c - DPR 633
del 26.10.72

www.giunti.it
www.artedossier.it

Acquisto dossier:
Tel 055-5062424
dal lunedì al venerdì
orario cont. 9.00-18.00
posta@artedossier

Acquisto online
www.giuntialpunto.it
© 2020
Giunti Editore S.p.A.
Firenze - Milano

Tra queste pagine l'arte è di casa. Il nostro Dossier è un'approfondita monografia a firma dei massimi esperti dedicata a personalità e movimenti artistici. Uno dopo l'altro, la tua personale biblioteca d'arte cresce e si completa.

Il Dossier è in vendita singolarmente in libreria, oppure allegato alla rivista **Art e Dossier,** mensile disponibile in edicola e in abbonamento, dove puoi trovare le mostre e i musei più importanti, le tendenze del momento, l'arte spiegata e commentata dai migliori critici e storici dell'arte.

www.artedossier.it www.giuntiabbonamenti.it

GIUNTI

artedossier

# La più ricca collana di monografie d'arte del mondo

**ARTISTI**

336. AI WEIWEI
93. ALBERTI L. B.
239. ALMA-TADEMA
377. ANDREA DEL CASTAGNO
357. ANDREA DEL SARTO
221. ANTONELLO DA MESSINA
369. ARCIMBOLDO
218. ARNOLFO DI CAMBIO
247. BACON
163. BALLA
170. BALTHUS
344. BASCHENIS
227. BASQUIAT
155. BEATO ANGELICO
135. GIOVANNI BELLINI
166. BELLOTTO
57. BERNINI
371. BLAKE
133. BOCCIONI
165. BÖCKLIN
145. BOLDINI
277. BONNARD
153. BORROMINI
21. BOSCH
49. BOTTICELLI
121. BOUCHER
317. BRAMANTE
190. BRANCUSI
92. BRAQUE
180. BRONZINO
130. BRUEGEL
229. BRUNELLESCHI
358. BURNE-JONES
62. BURRI
351. CAILLEBOTTE
260. CALDER
102. CANALETTO
68. CANOVA
270. ROBERT CAPA
1. CARAVAGGIO
217. CARAVAGGIO. Gli anni giovanili
264. CARAVAGGIO. Le origini, i modelli
205. CARAVAGGIO. Gli ultimi anni
111. CARPACCIO
13. CARRÀ
168. ANNIBALE CARRACCI
232. CASORATI
345 CATTELAN
158. CELLINI
75. CÉZANNE
176. CÉZANNE. I temi
313. CHAGALL
272. CHARDIN
129. CIMABUE
233. CORREGGIO
314. CORCOS
99. COURBET
271. CRANACH
107. CRIVELLI
160. DALÍ
37. DAVID
354. DE CHIRICO
230. DE CHIRICO METAFISICO
76. DEGAS
204. DEGAS tra antico e moderno
74. DELACROIX
134. DELLA ROBBIA
296. DE NITTIS
251. DEPERO
219. DE PISIS
226. DERAIN
118. DOMENICHINO
3. DONATELLO
305. DOSSO DOSSI
173. DUBUFFET
193. DUCCIO DI BUONINSEGNA
78. DUCHAMP
231. DÜRER
147. EL GRECO
63. ERNST
196. ESCHER
332. FABRE
101. FATTORI
265. LEONOR FINI
249. FONTANA
77. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI
353. LUCIAN FREUD
164. FRIEDRICH
126. FÜSSLI
84. GAUDÍ
32. GAUGUIN
216. GAUGUIN a Tahiti
136. GENTILE DA FABRIANO
172. ARTEMISIA GENTILESCHI
104. GERICAULT
290. GHIBERTI
246. GHIRLANDAIO
154. GIACOMETTI
220. GIAMBOLOGNA
148. GIORGIONE
120. GIOTTO. La pittura
140. GIOTTO. L'architettura
40. GIULIO ROMANO
311. GOYA
362. GROSZ
143. BENOZZO GOZZOLI
293. GUARDI
61. GUERCINO
208. GUTTUSO
162. HARING
137. HAYEZ
254. HIROSHIGE
326. HOKUSAI
302. HOLBEIN
355 HOMER e gli impressionisti americani
174. HOPPER
86. INGRES
213. KAHLO
287. KANDINSKIJ
43. KLEE
29. KLIMT
282. KLIMT. Il modernismo
161. KLIMT. Le donne
112. KLINGER
123. KOKOSCHKA
366. KOUNELLIS
374. LA TOUR
350. LE CORBUSIER
210. LEGA
124. LÉGER
87. LEMPICKA
12. LEONARDO
207. LEONARDO. L'anatomia
146. LEONARDO. Il Cenacolo
100. LEONARDO. I codici
67. LEONARDO. Il disegno
189. LEONARDO. La Gioconda
215. LEONARDO. La pittura
138. LEONARDO. Il ritratto
281. LEONARDO. La tecnica pittorica
152. LICHTENSTEIN
211. LIGABUE
167. FILIPPINO LIPPI
280. FILIPPINO LIPPI e l'umanesimo fiorentino
234. FILIPPO LIPPI
85. LONGHI
257. PIETRO E AMBROGIO LORENZETTI
91. LOTTO
275. LOTTO. I simboli
342. MAGRITTE
200. MALEVIČ
51. MANET
139. MAN RAY
55. MANTEGNA
225. MANTEGNA e la corte di Mantova
184. MANZÙ
347. MARINO MARINI
56. SIMONE MARTINI
324. MASACCIO
192. MASOLINO
331. MATISSE
274. MATISSE e il Mediterraneo
214. MEMLING
9. MICHELANGELO
150. MICHELANGELO. Gli anni giovanili
202. MICHELANGELO. Il David
88. MICHELANGELO. Il Giudizio universale
125. MICHELANGELO. La scultura
223. MICHELANGELO. Gli ultimi anni
334. MIRÓ
30. MODIGLIANI
42. MONDRIAN e de Stijl
48. MONET
171. MONET. I luoghi
201. MOORE
50. MORANDI
117. MOREAU
367. MORISOT
312. MORRIS
106. MUCHA
96. MUNCH
98. PALLADIO
319. PALMA IL VECCHIO
69. PAOLO UCCELLO
82. PARMIGIANINO
151. PELLIZZA DA VOLPEDO
197. PERUGINO
19. PICASSO
141. PICASSO. Da Guernica a Massacro in Corea
157. PICASSO. La scultura
71. PIERO DELLA FRANCESCA
262. PIERO DI COSIMO
72. PIETRO DA CORTONA
241. PINTORICCHIO
186. PIRANESI
113. PISANELLO
376. GIOVANNI PISANO
132. PISSARRO
266. I POLLAIOLO. La pittura
177. POLLOCK
352 GIO PONTI
110. PONTORMO
54. POUSSIN
375. PREVIATI
97. RAFFAELLO
7. RAFFAELLO e le dimore del Rinascimento
298. RAFFAELLO in Vaticano
198. RAUSCHENBERG
212. REDON
65. REMBRANDT
222. REMBRANDT e Amsterdam
27. RENI
81. RENOIR
66. RIBERA
235. RIVERA
114. RODIN
243. SALVATOR ROSA
320. MEDARDO ROSSO
238. ROTHKO
308. ROSSO FIORENTINO
95. ROUSSEAU IL DOGANIERE
44. RUBENS
182. SARGENT
185. SAVINIO
64. SCHIELE
188. SCHIELE. Gli autoritratti
340 SEBASTIANO DEL PIOMBO
179. SEGANTINI
60. SEURAT
108. SEVERINI
248. SIGNAC
328. SIGNORELLI
343. SIGNORINI
53. SIRONI e il "Novecento"
175. SISLEY
365 SOROLLA
115. TIEPOLO
89. TINTORETTO
228. TINTORETTO. I temi religiosi
285. TINTORETTO. Ritratti, miti, storie
47. TIZIANO
306. TOULOUSE-LAUTREC
237. COSMÈ TURA
203. TURNER
224. UTAMARO
372. VALLOTTON
286. VAN DER WEYDEN
122. VAN DYCK
131. VAN EYCK
22. VAN GOGH
187. VAN GOGH tra antico e moderno
278. VASARI
94. VELÁZQUEZ
292. VERMEER
142. VERONESE
209. VERONESE. La pittura profana
333. VERROCCHIO
330. I VIVARINI
338. WARHOL
339. WATTEAU
336. WHISTLER
256. FRANK LLOYD WRIGHT
337. ZANDOMENEGHI
303. ZURBARÁN

**TEMI E MOVIMENTI**

250. ACTION PAINTING. La scuola di New York 1943-1959
199. ART DÉCO
38. ARTE AFRICANA
240. ARTE AMERICANA 1620-1913
15. ARTE A SIENA da Duccio a Jacopo della Quercia
370. ARTE AZTECA
23. ARTE BIZANTINA
373. ART BRUT
242. ARTE CINESE
327. ARTE CONTEMPORANEA
289. ARTE DEL CORPO. Dall'autoritratto alla Body Art
359. ARTE DELL'OCEANIA
4. ARTE E ALCHIMIA
10. ARTE E ASTROLOGIA
300. ARTE E CIBO
181. ARTE EGIZIA
267. ARTE E ILLUSIONE
356. ARTE E MAGIA
322. L'ARTE E LA PRIMA GUERRA MONDIALE
156. ARTE ELETTRONICA
253. ARTE E SCIENZA. Da Leonardo a Galileo
169. ARTE ETRUSCA
268. ARTE E VINO
348. ARTE GIAPPONESE
245. ARTE GRECA
261. L'ARTE INCA e le culture preispaniche del Perù
236. ARTE ISLAMICA
294. L'ARTE MAYA
368. L'ETÀ DI ADRIANO
284. ARTE POVERA
25. ARTE PRECOLOMBIANA
259. ARTE ROMANA
291. LE ARTI E IL FASCISMO. Italia anni Trenta
31. ART NOUVEAU
325. ASTRATTISMO
41. AVANGUARDIE RUSSE
119. BAUHAUS
26. BIENNALE DI VENEZIA
316. I BRONZI DI RIACE
6. CAPOLAVORI DA SALVARE
109. CARAVAGGISTI
16. CINEMA E PITTURA
299. CUBISMO
90. DADA
194. DER BLAUE REITER
244. DESIGN ITALIANO del XX secolo
276. DISEGNO ITALIANO del Quattrocento
349. DISNEY e l'arte
127. ESPRESSIONISMO
323. EXPO! Arte ed esposizioni universali
263. I FAUVES
252. FUTURISMO. La prima avanguardia
283. I GIOTTESCHI
34. GOTICO INTERNAZIONALE
329. GRAFICA ITALIANA
346. GRAFICA ITALIANA 1850-1950
20. GUGGENHEIM
73. IMPRESSIONISMO
159. IMPRESSIONISMO. Le origini
149. IMPRESSIONISMO, Van Gogh e il Giappone
309. LEONARDESCHI. Leonardo e gli artisti lombardi
17. MACCHIAIOLI
269. MANIERISMO
279. MARI DEL SUD. Artisti ai tropici dal Settecento a Matisse
255. I MEDICI E LE ARTI
24. IL MITO DELL'EGITTO NEL RINASCIMENTO
304. I NABIS
206. NAPOLEONE E LE ARTI
46. LA NATURA MORTA
178. NEOCLASSICISMO
321. NUOVA OGGETTIVITÀ
83. OROZCO, RIVERA, SIQUEIROS. Muralismo messicano
307. OTTOCENTO ITALIANO. La pittura
288. IL PAESAGGIO
361. PITTURA FIAMMINGA DEL QUATTROCENTO
310. PITTURA OLANDESE. Il Secolo d'oro
191. POMPEI. La pittura
36. POP ART
5. PRERAFFAELLITI
195. PRIMITIVISMO
335. REALISMO MAGICO
273. IL RISORGIMENTO nella pittura italiana
301. LA ROMA DEI PAPI Il Rinascimento
360. ROMANTICISMO
258. LA SCAPIGLIATURA
297. SCULTURA DEL QUATTROCENTO A FIRENZE
144. SECESSIONE VIENNESE. Da Klimt a Wagner
128. SIMBOLISMO
364. SITUAZIONISMO
315. STREET ART
318. SURREALISMO
295. TARDO IMPERO. Arte romana al tempo di Costantino
18. IL TESORO DEI MEDICI
183. TRANSAVANGUARDIA
8. LA VIA DELL'ARTE tra Oriente e Occidente